helm
Hegel

Deutsche
National-Litteratur

Deutsche

National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Balke, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. R. Bechstein,
Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner, Dr. F. Bobertag,
Dr. R. Boxberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crüger, Prof. Dr. H. Düntzer,
Prof. Dr. A. Frey, L. Fulda, Prof. Dr. L. Geiger, Dr. R. Hamel, Dr. E. Henrici,
Dr. M. Koch, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. R. Frhr. v. Liliencron, Dr. G. Milchsack,
Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Nerrlich, Dr. H. Oesterley, Prof. Dr. H. Palm,
Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. Adolf Rosenberg, Prof. Dr. A. Sauer, Prof.
Dr. K. J. Schröer, R. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter,
Dr. C. Wendeler, Dr. Th. Zolling u. a.

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

---

143. Band

August Wilhelm und Friedrich Schlegel

Stuttgart
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

August Wilhelm

und

Friedrich Schlegel

In Auswahl herausgegeben

von

Dr. Oskar F. Walzel

Stuttgart
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Einleitung.

Die Litteraturgeschichte kann ihr Urteil über die Brüder Schlegel in die Worte fassen: sie sind die Väter der modernen Kritik.

Mit dem ganzen Stolze des schaffenden Künstlers, der über die, wie er glaubt, unproduktive Kritik aburteilt, hat Schiller einmal sich gegen Goethe über die Schlegel geäußert: „Kotzebue ist mir respektabler in seiner Fruchtbarkeit als jenes unfruchtbare, im Grunde immer nachhinkende und den rasch Fortschreitenden zurückrufende und hindernde Geschlecht." So wenigstens erzählt Goethe einmal (6, 318) dem Freunde Zelter. Schiller war auf die Schlegel böse zu sprechen; sie haben ihm genug Unangenehmes angethan. Entkleidet man sein Urteil der unverkennbaren Animosität, so bleibt ein die Bedeutung der Brüder trefflich charakterisierender Rest: sie repräsentieren die notwendig einer Periode regsten Schaffens nachfolgende abwägende und abschätzende Phase der Geistesgeschichte, welche die Ergebnisse jener schöpferischen Zeit prüft, um die Spreu vom Weizen zu sondern.

Seit Gottscheds Auftreten hatte die deutsche Litteraturentwicklung eine raschere Gangart eingeschlagen. In die wenigen Decennien von 1730 bis 1790 drängen sich in kaum übersehbarer Fülle litterarische Erscheinungen verschiedenster Art. Eine Abstumpfung, ein Zurückbleiben des

recipierenden Teiles der deutschen Nation konnte nicht ausbleiben; eine Urteilsverwirrung des Lesepublikums trat ein. Wer mit den Schweizern Bodmer und Breitinger gegen Gottsched gekämpft hatte, war nicht geeignet, Lessing überall nachzufolgen. Der seraphisch angehauchte Verehrer Klopstocks fand an dem Treiben der Genieperiode wenig Gefallen. Wieland hatte seinen Verehrern zu viel süßliche Weichlichkeit geboten, um ihnen die revolutionäre Rhetorik der Schillerschen Jugenddramen genießbar zu machen. Dem Schüler Herders däuchte Kants stramme, unerbittliche Geistesdisciplin eine willkürliche Beeinträchtigung des menschlichen Gefühlslebens. Und insbesondere Goethes proteusartige Entwicklung verlangte von dem Publikum zu viel. Dem Verfasser des „Götz" verzieh man den „Clavigo" nicht, aber auch nicht den „Tasso"; und wenn Schiller sich an dem „bänkelsängerischen Ton" des Faustfragments von 1790 stieß, so darf dem alten Bodmer nicht übel genommen werden, die steifleinene Rhetorik der Tragödien Senecas hoch über die „Iphigenie" gesetzt zu haben. In diesem Chaos von Urteilen Ordnung zu schaffen, dem deutschen Volke die Augen zu öffnen, ihm zu zeigen, wo es die Höhen, wo es die Tiefen zu suchen habe, diese Aufgabe konnte nur von einer litterarischen Schule gelöst werden, in welcher das produktive Element wenig entwickelt war, die gerne der Individualität des Dichters nachempfand, um ihr die Wege klarzustellen, die sie unbewußt gewandelt war, um ihre Träume ihr zu deuten.

Die Brüder Schlegel haben trotz allen Anfeindungen, denen sie ausgesetzt waren, dem deutschen Publikum im großen und ganzen jene Ansicht von der Litteratur des 18. Jahrhunderts, insbesondere von der Glanzperiode deutscher Dichtung, dann aber von der Weltlitteratur überhaupt beigebracht, welche heute als Gemeingut jedes gebildeten Menschen gelten darf. In dieser Richtigstellung des Urteils einer schwankenden Menge liegt ihre hohe Bedeutung für das Geistesleben nicht nur Deutschlands, auch von ganz Europa. Dieser Ruhm wird den Brüdern nicht durch die Thatsache geraubt, daß sie Schiller aus persönlicher Gegnerschaft mehr vermieden, als charakterisiert haben, nicht durch die Mißurteile, die Wilhelm über Molière gefällt hat. Schon das einzige Moment, daß sie Goethen zuerst jene völlig exceptionelle Stellung angewiesen haben, welche die Nachwelt, insbesondere die unmittelbare Gegenwart durch Wort und That anerkannt hat, dieses Moment allein wäre ein unvergänglicher Ruhmestitel des Brüderpaares. Herder, genial veranlagt, wie kein zweiter, um nachzuempfinden, was nicht nur europäische, auch unserer Kultur völlig fremde, anderen Weltteilen entsprossene Sänger gedichtet haben, Herder selbst hat sich niemals von einer einseitigen Bewunderung der Litteraturrichtung emancipieren können, in der er aufgewachsen war. Er hat das sogenannte „goldene Zeitalter" deutscher Litteratur, die Zeit der Gleim und Uz viel zu hoch gehalten, um die Epoche der Freundschaft Schillers und Goethes zu würdigen.

Mit vollem Rechte hat schon Frau von Staël die Brüder Schlegel und nicht Lessing als Väter der deutschen Kritik bezeichnet. Gewiß hat Lessing stark vorgearbeitet; er hat die Kritik um mehr neue Gesichtspunkte bereichert als die Schlegel. Dennoch hat sich die litterarische Kritik des 19. Jahrhunderts in den Bahnen der Schlegel, nicht in denen Lessings bewegt. Mag auch französische und englische Essayistik starke Impulse gegeben haben, der moderne Kritiker sucht nicht mehr mit Lessing ästhetische Kriterien festzustellen; er charakterisiert. Und Charakteristiken im modernen Sinne haben in Deutschland zuerst die Schlegel geboten. Das 19. Jahrhundert hat die Methode verschärft, es hat die Form geläutert und gehoben. Allein — um auf die obigen Ausführungen zurückzukommen — was es gethan hat, dankt es ausschließlich den hohen Zielen, welche die beiden Brüder ihrem Streben gesetzt haben.

Die Verdienste der Brüder Schlegel um die Kritik sind nicht bloß formaler Natur. Sie haben ihre kritischen Principien auf die antike, auf die altgermanische und auf die orientalische Litteratur angewendet und auf diesem Wege die klassische Philologie regeneriert, die Germanistik und die Orientalistik begründet. Wenn diese Errungenschaften in erster Linie dem jüngeren Bruder angerechnet werden müssen, so war Wilhelm durch ein ungewöhnlich glückliches Formtalent befähigt, die fremden Litteraturen dem deutschen Volke nicht nur kritisch nahe zu bringen, sie vielmehr durch klassische Übersetzungen zum Eigentum seiner Nation zu machen.

Jetzt haben wir der Shakespeare-Übersetzung zu gedenken.

Shakespeare ist durch Wilhelm Schlegel zum nationalen Autor der Deutschen geworden. Kein anderer nichtdeutscher Schriftsteller nimmt in unserer Bildung eine gleiche Stellung ein. Shakespeare bietet uns, wie Goethe oder Schiller, die ersten litterarischen Genüsse; er spendet die ersten Eindrücke, die wir vom Theater empfangen. Die Weltlitteratur kennt kaum ein zweites Beispiel gleich intensiver Verpflanzung eines Dichters in das Gemüt eines Volkes anderer Sprache, anderer Dicht- und Denkart. Ohne Schlegels Verdeutschung wäre dieser von Lessing, Herder, Goethe angebahnte Prozeß nie zum Ende gekommen.

Freilich sind die Brüder Schlegel auch produktiv aufgetreten. Als führende Glieder der romantischen Schule sind sie nicht, wie etwa Schleiermacher, ausschließlich Kritiker geblieben. Als romantische Dichter kommen sie gegen Tiecks Fülle schöpferischer Kraft, gegen Hardenberg-Novalis' tiefinnige Poesie nicht auf. Wilhelm ist ein Formtalent, wie das 18. Jahrhundert kaum ein zweites gesehen; es sei denn Hölderlin. Weiche, schmiegsame Sprache hat er immer mit den strengsten Gesetzen der Kritik zu vereinen verstanden. Doch vergeblich sucht man in seinen Dichtungen die romantische Musik Tieckscher Lyrik, die berauschenden Töne Brentanos. Wenn seine Dichtungen immerhin abgeklärt, nie verschwommen, eher unbedeutend sind, so hat Friedrich kaum je eine klassische Form

dichterischer Gestaltung gewonnen. Der Drang, unerreicht Tiefes zu sagen, macht ihn schwülstig, dunkel. Seine wollustdurchzitterte „Lucinde" gehört zu den langweiligsten Büchern.

Wilhelms glänzendes Formtalent hat die Nachwelt vergessen machen, daß der jüngere Bruder genialer, ideenreicher, origineller gewesen ist. Wilhelms gewandte Form hat ihn mehr denn einmal zum gern gehörten Interpreten der mystisch dunklen Offenbarungen seines Bruders gemacht, der es zu seinem Schaden verschmäht hat, dem Publikum Konzessionen zu machen. Eben deshalb kann die Litteraturgeschichte nicht stark genug betonen, daß Friedrich Schlegel der Schöpfer der romantischen Ideen gewesen ist. Ohne ihn wäre es in Deutschland nie zu einer romantischen Schule gekommen. Er hat zuerst den Gedanken einer neuesten Generation gefaßt und zum Ausdruck gebracht. Die Schriftsteller, welche dem Nachlebenden als Vertreter der romantischen Doktrin erscheinen, Tieck, Novalis, Schleiermacher, Friedrichs Gattin Dorothea, sind von ihm zu einem Bunde vereinigt worden. Schlagendster Beleg für Wilhelms Unfähigkeit, die romantische Schule zu begründen, ist seine Abneigung gegen philosophische Spekulation. Ohne Fichte ist die Genesis der Romantik nicht zu erklären; auf dem Fichteschen Idealismus ist die Romantik aufgebaut. Die Vermittlung mit Fichte war Friedrich Schlegels Werk.

Wilhelm dankt nicht nur dem jüngeren Bruder einen großen Teil seines Erfolges; er ist in seiner besten Zeit unter der Anregung wenn nicht der begabtesten, doch der interessantesten Frau des ausgehenden 18. Jahrhunderts gestanden. Die Tochter des größten Orientalisten seiner Zeit, J. D. Michaelis', Karoline, ist mehr als Wilhelms stille Handlangerin gewesen. Sie, die selbst den Schwager Friedrich mit Ideen und mit Urteilen versorgen konnte, Karoline, deren feinsinniger Geschmack der ganzen romantischen Schule Gesetze gab, hat Wilhelms ganze geistige Existenz beherrscht. Um die Bedeutung der Frau für Wilhelm zu ermessen, braucht man nur zu vergleichen, was er mit ihr geschaffen hat, was nach ihrer Trennung. Selbst das Zusammensein mit Frau von Staël hat ihn lediglich die Ideen ausdenken lehren, die er Karolinen zu danken hatte. Sie hat seine Feder bei der Shakespeare-Übersetzung gelenkt, sie hat ihm mit freigebiger Hand die reichen Schätze zur Verwertung gegeben, welche ihr elastischer Geist entdeckt hatte, dem wie keinem anderen gegönnt war, das Schöne zu sehen, wo jedermann blind und taub vorüberging. Gewiß dankt auch Friedrich seiner Gattin Dorothea, der Tochter Mendelssohns, viel; Dorothea hat den formal glattesten Roman der Romantik, den „Florentin", geschrieben; sie hat aber auch mit unglaublicher Entsagung sich in den Dienst des egoistischen Friedrich gestellt, sie hat, was ihm an Charakter fehlte, durch ihre rastlose, aufopfernde Energie ersetzt. Gleichwohl kann ihr der Ruhm Karolinens nicht zuerkannt werden; Karoline war die erste deutsche Frau, welche einen großen Schritt deutschen Geisteslebens veranlaßt hat.

Dieser Schritt deutschen Geisteslebens, den die Romantik durch Friedrich und Wilhelm Schlegel, vor allem durch das stille Wirken Karolinens gemacht hat, ist, wenn ich das Obengesagte zusammenfasse, die Schaffung des Begriffes: moderne Bildung.

Das Ideal des modernen gebildeten Menschen ist von ihnen aufgestellt worden, insbesondere das Ideal der gebildeten Frau. Nicht nur der litterarische Salon dankt ihnen in Deutschland seine Entstehung; auch für das einzelne Individuum ist von ihnen der Umfang und die Tiefe des Wissens und Könnens, die Intensität des Interesses für Kunst und Wissenschaft bestimmt worden, deren es bedarf, um als gebildet zu gelten. Kein glänzenderer und schlagenderer Beleg für das Wirken der Schlegel, als unsere großen Revüen. Schillers „Horen" haben nach dreijährigem Bestande den Kampfplatz verlassen müssen; das Publikum war noch nicht reif. Heute sind deutsche Zeitschriften in tausenden und tausenden von Exemplaren verbreitet, die an den Leser keine geringere Anforderung stellen, als der Organ unserer Klassiker. Und diese durch unsere Revüen repräsentierte Bildung schreitet still und geräuschlos neben hochgehenden politischen Wogen einher; man macht kein Aufheben mit ihr; sie ist selbstverständlich, sie ist kein Verdienst, sie ist eine unumgängliche Bedingung.

I. Frühzeit.

August Wilhelm Schlegel wurde den 8. September 1767, Friedrich den 10. März 1772 zu Hannover geboren. Ihr Vater Johann Adolf Schlegel, der einstige Bremer Beiträger, bekleidete damals die Stelle eines Generalsuperintendenten und ersten Pastors an der Neustädter Hof- und Stadtkirche. Wilhelm war der vierte Sohn; von den älteren haben zwei, Moritz und Karl, die Laufbahn des Vaters eingeschlagen und sich auf ihrem Felde durch litterarische Thätigkeit hervorgethan; einen dritten trieb ein in der Heimat ungestillter Thatendrang nach Indien. Als englischer Offizier ist August Schlegel dort bald dem Klima erlegen. Seine Begabung wird durch ungedruckte geographische Arbeiten sichergestellt. Wilhelm hat ihm in einem seiner tiefstempfundenen Gedichte, der Elegie „Neoptolemos an Diokles", ein der Goetheschen „Euphrosyne" nachgebildetes Denkmal gesetzt. Johann Adolf Schlegels Töchter, Charlotte und Henriette, Gattinnen zweier Brüder Ernst, sind den Schicksalen ihrer Familie nie ferne gestanden; insbesondere hat Charlotte Ernst in Dresden den jüngeren Brüdern immer ein gern aufgesuchtes Asyl auf ihren Irrfahrten geboten.

Johann Adolf Schlegel, der Vater, bietet vielfach Züge im Keime vorgebildet, die in seinen beiden jüngsten Söhnen zu reicher Entfaltung gediehen sind. Als Dichter hat er eine überraschende Ähnlichkeit

mit seinem Sohne Wilhelm. Wie dieser ist er ein ausgesprochenes Formtalent; mit glücklicher Hand hat er der deutschen Sprache manchen metrischen Vorteil gewonnen. Als es galt, gegen die einseitigen Verehrer antiker Metrik den hart verfolgten Reim zu schützen, hat er durch Wort und That sich geltend gemacht und auf diesem Wege nicht wenig beigetragen, dem Sohne ein Feld reichster Erfolge vorzubereiten. In dem jüngsten Sohne, in Friedrich Schlegel, findet sich seine kritische Begabung wieder. Johann Adolf Schlegel war nicht nur der erste Bearbeiter des französischen Ästhetikers Batteux in Deutschland. Seine Übersetzung des grundlegenden und epochemachenden Buches von Batteux, der „Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz" (Leipzig 1751), wurde von ihm mit einer Reihe von selbständigen Abhandlungen und Exkursen begleitet, die in jeder neuen Auflage eine Bereicherung erfuhr. Schlegels „Batteux" war keine erlösende That; allein das Buch hat im 18. Jahrhundert ein nicht geringes Ansehen genossen.

Der Name Schlegel war indessen nicht allein durch den Vater berühmt geworden; seine Brüder Johann Heinrich und insbesondere Johann Elias haben dem Namen früh einen guten Klang verschafft. Johann Heinrich ist Übersetzer englischer Litteraturwerke, wie Wilhelm. Johann Elias war der fähigste Dramatiker und der begabteste Kritiker, den das vorlessingische Deutschland des 18. Jahrhunderts gesehen hat. Glücklich und erfolgreich in der Komödie, sprengte er als Ästhetiker den engen Formelring Gottscheds. Wenn auch zaghaft und unsicher, hat er doch den Schritt von den Franzosen zu Shakespeare gewagt. Er hat denselben Shakespeare Deutschland näher gebracht, an den sich seines Neffen Wilhelm unsterblichste Lorbeeren knüpfen.

Wilhelm war ein früh reifes, früh fertiges Talent. Schon dem Knaben ruft sein Bruder August zu: „Ich weiß nicht, ich sehe immer auf dich, als auf den, dem unser um die Teutsche Litteratur so sehr verdienter Vater den Ruhm der Schlegelschen Familie, um ihn zu vermehren, zum besonderen Erbteil überlassen wird. Es ist dieses zwar ein großes Ziel, denn bis jetzt war noch immer der Name Schlegel unter den Häuptern." Wilhelms Studien begannen unter den glücklichsten Auspizien. Auch er sollte die Laufbahn des Vaters einschlagen, sollte Theolog werden. Doch sein unverkennbar humanistischen Studien geneigter Sinn hat ihn früh der Philologie sich zuwenden lassen. Drei Persönlichkeiten haben in das Leben des jungen Schöngeistes entscheidend eingegriffen, der Göttinger Philolog Chr. Gottl. Heyne, weiters der Dichter der „Lenore", Bürger, endlich Karoline Böhmer, die Tochter des Orientalisten Michaelis.

Als Student in Göttingen fand Wilhelm Schlegel bei Heyne reichste Anregung zum Studium der Antike. Heyne, Herders Freund, als formaler Philolog den Niederländern, den Ruhnken, Wyttenbach, Hemsterhuys nicht gewachsen, war doch wie wenige andere befähigt, frisches Leben in das

Studium des Altertums zu bringen. Seine Methode zog litterarische, ästhetische und antiquarische Fragen in erster Linie in Betracht. Wie rasch sich Wilhelm Schlegel in die Methode Heynes einlebte, beweist sein Register zum vierten Bande von Heynes Vergilausgabe von 1788; das Register ist eine wissenschaftliche Arbeit von selbständigem Werte, die mit sicherer Hand einen Überblick über die antiquarischen Momente giebt,



August Wilhelm Schlegel.

welche Heyne vor allem am Herzen lagen. Wilhelm Schlegel hat sich unter Heynes Anleitung jene intime Kenntnis des griechischen und römischen Altertums erworben, die ihn später berechtigte, in allen philologischen Fragen der Zeit mitzureden. Der methodische Gewinn ist noch den orientalistischen Studien seines Alters zu gute gekommen. Eine gekrönte Preisschrift: „De geographia Homerica“ bildet den Abschluß seiner Göttinger philologischen Studien.

Entscheidender als Heyne wirkte indessen Bürger. Seitdem Bürger im Jahre 1774 mit seiner „Lenore" den Gipfel des Ruhmes erklommen, war er mehr und mehr ins Sinken geraten. Als Wilhelm nach Göttingen kam, lebte er vereinsamt; seinen Einfluß auf die deutsche Litteratur büßte er allgemach ein. Um so mehr mußte er zu dem hoffnungsvollen Jüngling sich hingezogen fühlen, der mit warmem Enthusiasmus dem Verkannten huldigte, in einer Form seine begeisterte Anhänglichkeit kundgab, die selbst dem Meister der Sprachbeherrschung imponierte; er ruft dem älteren Freunde zu:

„O könnt' ich schweben auf Adlersschwingen,
Ich wollte zum Olympus dringen,
Und Nektar dort entwenden für dich,
Ich wollte dich mit Nektar tränken,
Und Kraft in deine Adern senken,
Bis diese matte Kälte wich."

Auch als Recensent — denn früh suchte er sich die kritischen Sporen in den von Heyne geleiteten Göttinger Gelehrten Anzeigen zu verdienen — hat Wilhelm Schlegel sein Bestes gethan, den müden Freund durch panegyrische Verherrlichung seiner Dichtungen zu neuem Schaffen anzuregen. Er selbst dichtet ganz unter Bürgers Einfluß. Die Pracht der Diktion, das Blendende, Leichtflüssige, Hinreißende von Bürgers Verskunst findet sich bei Wilhelm Schlegel im reichsten Maße wieder. Freilich hat er häufig dem Wortschall die gedankliche Vertiefung geopfert. Seine glänzendste damalige Schöpfung, die Ballade „Ariadne", wirkt durch den völligen Mangel einer Durchgeistigung des Stoffes, durch das ausschließliche Vorherrschen tönendster Rhetorik alexandrinischer als manches gleichzeitige kleinere Gedicht. Wilhelm Schlegel ist auch durch Bürger auf romanische Dichtung aufmerksam gemacht worden. Nicht nur formal; denn die Kunstform des Sonetts hat er von Bürger überkommen, um sie später zur charakteristischsten Dichtform der Romantik zu machen. Auch das Interesse für romanische Litteratur dankt er so Bürger, wie den reichen Schätzen der Göttinger Bibliothek. Schon jetzt übersetzt er Dante und sucht ihn dem deutschen Publikum näher zu bringen. Petrarca, aber auch Shakespeare ist damals in den Rahmen seiner Studien eingetreten.

Bürger hat mit seinem Lobe dem treuen Akolythen gegenüber nicht gespart: „Junger Aar," verkündet er ihm mit der Miene des begeisterten Sehers, „dein königlicher Flug Wird den Druck der Wolken überwinden, Wird die Bahn zum Sonnentempel finden, Oder Phoebus Wort in mir ist Lug."

Merkwürdigerweise verehrt der Schüler Bürgers neben seinem Lehrer den Dichter der „Götter Griechenlands". Das mächtige rhetorische Pathos, die Gewalt der Sprache imponierte ihm. „Don Carlos" machte ihm den Menschen Schiller lieb. Und die philosophierende Versepracht der „Künstler"

hat in Wilhelm Schlegel ihren ersten Interpreten und Kommentator gefunden. Zwischen Bürger und Schiller mußte Wilhelm Schlegel wählen, als der letztere die vernichtende Kritik der Bürgerschen Gedichte im Jahre 1791 veröffentlichte. Wilhelm Schlegel hat keinen Augenblick gezögert; er hat sich öffentlich von Schiller losgesagt und auf Jahre hinaus aller Dichtung, die nicht naiv aus dem Busen quillt, sondern ihre Begründung in philosophischer Spekulation sucht, den Krieg erklärt. Dieser Schritt war der ganzen Natur Schlegels durchaus homogen.

Endlich Karoline; auch ihr hat er dichterisch gehuldigt. Auch einer andern der berühmten Göttinger Professorentöchter war er näher getreten. Heynes Tochter Therese, die Gattin J. G. Forsters, scheint seine Huldigung nicht ungern gesehen zu haben. Tiefer waren die Beziehungen zu Karoline. Karoline war nach dem Tode ihres ersten Gatten Böhmer im Herbst 1788 nach Göttingen ins väterliche Haus zurückgekehrt. Wilhelm fand sich sofort von dem interessanten Weibe angezogen. Sie wiederum gefiel sich in der Rolle einer Muse des jungen von Heyne und Bürger verhätschelten Dichters. Ihm endlich imponierte nicht nur die geistige Frische, die Universalität ihres Wesens, ihr hochentwickelter Geschmack; er hat sie ernstlich geliebt. Dennoch hielt Karoline, damals von Huldigungen anderer umdrängt, Wilhelm immer in gewisser Entfernung. Seine Abreise nach Amsterdam brachte ihn ihr nicht näher.

Als nämlich Wilhelm von der Universität ins Vaterhaus zurückkam, fühlte er sich in den engen hannöverschen Verhältnissen nicht glücklich. Das Gymnasiallehramt in seiner Vaterstadt anzutreten, scheint ihn nicht gelockt zu haben; die diplomatische Carriere, von der er träumte, blieb ihm versagt; zur Habilitation in Göttingen fehlten die Mittel. Rasch entschlossen ließ er sich durch seinen einstigen Lehrer Eschenburg nach Amsterdam an den Bankier Muilman empfehlen und trat alsbald die Stelle eines Hofmeisters im Hause des reichen Handelsherrn an. Die Amsterdamer Zeit war eine Periode des Stillstands. Was in Göttingen angefangen oder wenigstens angebahnt war, bleibt liegen. Er lernt zwar holländisch und übersetzt gelegentlich politische Broschüren; er macht auch zuweilen ein Gedicht; denn auch jetzt huldigt er einem Weibe, einer nicht näher bekannten Sophie. Ernster wird seine Thätigkeit erst in den letzten Amsterdamer Jahren; gediegene metrische Studien bereiten ihn zu künftigen entscheidenden Äußerungen in Fragen der Verskunst vor. Zwar kommt eine beabsichtigte Abhandlung über „Euphonie, Eurhythmie und Reim“ nicht zustande; doch gewinnt er im Gegensatz zu K. Ph. Moritz und Klopstock die Überzeugung, daß die deutsche Sprache nicht jene Brauchbarkeit zu dichterischer Verwertung besitzt, die jene ihr zum Nachteil ihrer griechischen und italienischen Schwestern beilegen wollten.

Wilhelm sah sich letztlich vor die Alternative gestellt, entweder in Amsterdam unter behaglichen Verhältnissen zu versauern oder mit kühnem Mute ein sicheres Brot wegzuwerfen, um in Deutschland seine schrift-

stellerischen Talente zu verwerten. Friedrich riet unablässig zu dem letzteren. Karolinens Schicksale gaben den Ausschlag.

Karoline war auch während seiner Amsterdamer Zeit mit Wilhelm in brieflichem Verkehr geblieben. Noch immer spielte sie mit den Gefühlen des jungen Mannes. Wilhelm ist endlich ihres unaufrichtigen Gebarens sich bewußt geworden, und eine merkliche Abkühlung ihrer Beziehungen trat ein. Als Karoline vollends zur Familie Georg Forsters nach Mainz eilte, um sich rückhaltslos der revolutionären Bewegung des Jahres 1791 in die Arme zu werfen, folgte Wilhelm Schlegel ihrem Lockrufe nicht. Und das war sein Glück. Karoline kompromittierte sich in Mainz nicht allein politisch; der Zusammenbruch der Mainzer revolutionären Hoffnungen brachte sie in üble Lage. Kurz vor der Kapitulation der Stadt glaubte sie mit ihrer Tochter ungefährdet entkommen zu können. Sie wurde gefangen genommen und zunächst in Königstein, dann in Kronenberg interniert. Die kranke Frau verlebte Stunden äußerster physischer und geistiger Pein. Nach langem Mühen gelang es ihrem Bruder Philipp Michaelis sie zu befreien. Wilhelm that noch mehr: er vergab ihr alles und entschloß sich, sie als Gattin heimzuführen. Nur so konnte die unglückliche Frau gerettet werden. Zunächst übergab er sie dem Schutze seines Bruders Friedrich; in der Nähe von Leipzig, in Lucka, verbrachte sie ihre schwersten Stunden.

Ein glücklicher Zufall erleichterte Wilhelms Rückkehr nach Deutschland. Schiller hatte schon im Jahre 1791 durch einen gemeinsamen Freund den Recensenten seiner „Künstler" auffordern lassen, sich an seiner „neuen Thalia" zu beteiligen. Damals stand Wilhelm dem von Schiller schwer gekränkten Bürger zu nahe, um der schmeichelhaften Einladung Folge zu leisten. Als Schiller im Jahre 1794 an die Gründung der „Horen" ging, faßte er Wilhelm wieder ins Auge. Diesmal vermittelte Körner, dessen Stimme dem jüngeren Bruder von hohem Gewichte war; Friedrich läßt nicht ab, energisch zuzureden. Wilhelm mußte letztlich einen Vorschlag annehmen, der ihn über alle Verlegenheiten hinaushob. War ja doch auch Bürger den 8. Juni 1794 dahingegangen. Die Aussicht, durch eine enge Verbindung mit Schiller, durch regen Anteil an den „Horen" in Deutschland sich und Karoline erhalten zu können, entscheidet und läßt den langerwogenen Plan zurücktreten, sich mit ihr in Holland oder gar in Amerika niederzulassen. Auch die Wahl des Aufenthaltsortes blieb nicht in der Schwebe. Nur in Jena konnte eine ersprießliche Verbindung mit Schiller gedeihen. Als Wilhelm im Juli 1796 dort einzog, war Karoline bereits seine Gattin. Mit dem Einzuge in Jena beginnt Wilhelms Schriftstellerleben in Deutschland.

Friedrich Schlegel hat seinen Beruf nicht so schnell gefunden, wie sein Bruder. Er galt von Anfang an als enfant terrible, mit dem sich's gar nicht auskommen ließ; sein unsteter, inkonsequenter Sinn hat den Eltern und der Familie schwere Sorgen bereitet. In den engen,

pedantisch strengen Verhältnissen des hannöverschen Pastorhauses war für sein problematisches Naturell kein Platz. Seinem Vater und den beiden ältesten Brüdern Moritz und Karl, diesen guten Philistern, war nicht gegönnt, Friedrichs kompliziertes Seelenleben zu ergründen. Er ist denn auch früh vom Schicksale hin- und hergetrieben worden. Völlig unklar über sich und seine Umgebung, dabei in fortdauernder innerer Gärung befangen, hat er lange und mühsam ringen müssen, ehe er den rechten Weg gefunden hat. Gerade die pedantisch regelmäßige Entwicklung seiner Geschwister hat seinen unklaren Thatendrang auf falsche Wege geleitet. Sechzehnjährig wird er Kaufmann und geht nach Leipzig; bald ist er so tief unglücklich, daß nur schleunigste Heimkehr ihn retten kann. In Hannover weiß er keinen Entschluß zu fassen, benutzt indes die Muße, über Hals und Kopf den Lehrstoff des Gymnasiums sich anzueignen; und es gelingt wirklich. Endlich entscheidet er sich für das juridische Studium; sichtlich bangte noch immer sein auf praktische Wirksamkeit gerichteter Geist vor trockener Stubengelehrsamkeit. Er eilt zu seinem Bruder nach Göttingen; statt Jurisprudenz zu treiben, hört er mit seinem Bruder Heynesche Kollegien. Endlich, als Wilhelm nach Amsterdam geht, setzt er noch einmal frisch an. Er geht allein nach Leipzig, um vom Sommersemester 1791 ab ungestört der Jurisprudenz obliegen zu können. Doch bald leiten ihn die rechtshistorischen Arbeiten Spittlers zur Humanistik zurück. Unter allen möglichen Vorwänden nimmt er jetzt eine Menge Bücher vor; sie führen ihn mehr und mehr von seinem Ziele ab; er dankte ihnen indes die ungewöhnliche Belesenheit, die seine spätere kritische Thätigkeit auszeichnet. Die guten Ansätze dieses ziellosen Leseeifers wurden durch Herzenskämpfe bald in ihrer Entwicklung gehemmt. Schon in Hannover ist er einem jungen Mädchen, Karoline Rehberg, nahe getreten. Ihr Bruder A. W. Rehberg hatte einen guten Namen als politischer Schriftsteller und sollte später wegen seiner Angriffe auf die französische Revolution von Kant und Fichte zum Zielblatt schärfster Kritik genommen werden. Friedrich hat seine Beziehungen zu Karoline Rehberg in der „Lucinde“ dargestellt; seine Briefe an den Bruder bestätigen die dortige Auseinandersetzung nicht. Sicher scheint nur, daß Friedrich selbst gebrochen hat, ohne den freundschaftlichen Verkehr mit dem Mädchen ganz aufzuheben. Tiefere Leidenschaft hat er wohl nicht empfunden. Ganz anders wirkt jetzt in Leipzig ein Weib auf ihn, das ebenso reich an Liebreiz als arm an innerem Halt war. In dem leichtlebigen Leipzig galt sie als eine der wenigst sittenstrengen Frauen. Mehr als eine oberflächliche Bekanntschaft kam auch mit ihr nicht zu Stande. Dennoch hat Friedrichs unsicheres, wankelmütiges Verhalten unangenehme Folgen gehabt. Er war, jeglicher Wirkung ungewiß, am falschen Orte schüchtern, am falschen Orte überstolz. Was der in Liebesangelegenheiten wohlerfahrene Wilhelm als beiläufige Liaison mitgenommen hätte, bauscht sich in der Phantasie Friedrichs zu einer Liebestragödie

auf, die ihn aller Haltung, aller Selbstführung beraubt, ihn letztlich an den Rand sittlichen und socialen Verderbens bringt. Wilhelm Schlegel hat einen großen Teil seiner Amsterdamer Ersparnisse opfern müssen, um seinen Bruder aus der Mißlage zu retten, in welche ihn die Verzweiflung getrieben hat.

Das ganze Erlebnis mit seinen traurigen Folgen ist nach mancher Seite hin interessant: Friedrich hat nur einmal ernstlich geliebt. Nur eine Frau hat ihn dauernd gefesselt, ich meine Dorothea Mendelssohn. Während Wilhelm von einem Weibe zum anderen übergeht, um letztlich als alter Geck noch Eroberungen zu suchen, ist Friedrich dem einmal gewählten Weibe treu geblieben. Weiter ist das Erlebnis für seine ganze künftige Laufbahn von schädlichstem Einflusse gewesen; langsam nur hat er sich aus der Schuldenlast herausgearbeitet, und von jetzt ab bleibt ihm durch sein ganzes Leben anhaften, in pekuniär bedrängter Lage zu sein. Friedrich ist oft des Mangels an Ausdauer beschuldigt worden, bis zu einem gewissen Grade nicht mit Unrecht. Sein Bruder Wilhelm hat alle seine Ansätze zu glücklichster Entfaltung gebracht; selten wird sich ein Schriftsteller finden, der in gleichem Umfange jede seiner Gaben, jede seiner Ideen bis auf ihre letzten Konsequenzen ausgenutzt hat. Friedrich ist über Anregungen, über große Anläufe, über geistvolle Pläne nie hinausgekommen. Doch nicht immer war's Mangel an Ausdauer. Geldsorgen haben ihn von Ort zu Ort gejagt; nie hat er ungestört ein Werk ausarbeiten können; immer drängen sich zwischen seine großen Entwürfe kleine Arbeiten, welche er des Geldes wegen verfaßt, die seinen beweglichen Geist alsbald in andere Bahnen lenken.

Will man die Energie ermessen, welche dem vom Schicksal oft und schwer geprüften Manne innegewohnt hat, man erwäge den gewaltigen Aufschwung, den er nach dem definitiven Abschlusse seines Leipziger Romans nimmt. Er bricht mit dem halben, ziellosen Treiben, dem er bis dahin gehuldigt hat; er entscheidet sich rückhaltslos für das Studium des Altertums, dann überhaupt für eine schriftstellerische Laufbahn. Friedrich Schlegel hatte bis dahin nur einen kurzen, herzlich unbedeutenden Aufsatz über eine Zeitschrift Bürgers in der Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung veröffentlicht, dessen Autorschaft er emsig verborgen hielt. Um so bewundernswerter ist sein jetziger Entschluß. Schier mittellos, ganz auf eigene Arbeit angewiesen, fühlt er Kraft genug in sich, dem uneinträglichsten der Berufe sich anheimzugeben.

Karoline Böhmer hat an der plötzlichen Wandlung Friedrichs einen entscheidenden Anteil. Ihr in Lucka wenn auch kleine Dienste zu leisten, hat ihm die Freude am Leben zurückgegeben. Sie hat ihm die hohen Ziele gezeigt, nach denen er zu streben berufen war. Sie hat — wie Friedrich selbst bekennt — seinen Geist zum ersten Male ganz und in der Mitte getroffen. Sie hat ihm über sich selbst die Augen geöffnet.

Friedrich beschloß, Leipzig zu verlassen und nach Dresden seine

Existenz zu verlegen. In Dresden lebte seine Schwester Charlotte Ernst, die sich seiner immer mütterlich angenommen hatte. Frühere Besuche in Dresden haben ihn auch in Schillers Freund Körner einen Mäcen kennen lernen lassen, dessen er für den Augenblick bedurfte. Körner seinerseits konnte ihn dem Griechenfreunde Wilhelm v. Humboldt nahe bringen, dessen Absichten mit Friedrichs neuesten Plänen mannigfach zusammenfielen . . Endlich lockte in Dresden die Bibliothek; Friedrich hat sie ehrlich ausgenützt. Mit unentwegter Energie macht er sich an die Arbeit, seine lückenhafte Kenntnis griechischer und römischer Litteratur zu ergänzen. Er hat in wenigen Monaten das ganze Gebiet der klassischen Altertumskunde durchgeackert; im Herbst 1793 entscheidet er sich für seinen neuen Beruf; und in die kurze Frist bis Ostern 1798 drängt sich eine lange Reihe von archäologischen Aufsätzen, welche in zwei Büchern gipfeln, deren letzteres ein epochemachendes, grundlegendes Werk geworden ist. Nicht zu vergessen, daß Friedrich nebenbei immer tiefer in das deutsche Geistesleben seiner Zeit eindringt, daß er Kant mehr und mehr ergründet, und daß Fichte ihm näher und näher kommt. Überhaupt darf als Zeit seiner archäologischen Studien nur der Dresdner Aufenthalt in Anspruch genommen werden. Seine Übersiedelung nach Jena im Jahre 1796 bedeutet den Übergang von der Philologie zum Schriftstellerwirken im großen Stile. Die letzte große archäologische Arbeit, sein Torso einer Geschichte der griechischen Litteratur, ist zwar großenteils erst nach Dresden entstanden, darf indes als reife Frucht seiner Dresdner Bemühungen gelten.

Friedrich Schlegels Aufsätze über das griechische Altertum knüpfen an eine lange Reihe mehr oder minder polemischer Schriften an. Im Jahre 1688 hatte Ch. Perrault in Frankreich dem in sich gefesteten Klassicismus des Zeitalters Ludwigs XIV. die Berechtigung moderner Kunstanschauungen entgegengehalten. Sein scharfer Angriff auf die antike Litteratur, insbesondere auf deren Technik nicht ohne Geschick geführt, fand sofort Gegner und Anhänger. Lange nur ein Wortstreit, löste die Kontroverse, an der fast alle kritischen Stimmen des 18. Jahrhunderts Anteil haben, endlich die deutsche Litteratur aus den Fesseln eines zumeist falsch verstandenen Klassicismus. Young in England, Hamann, Gerstenberg und Herder in Deutschland haben vor anderen die praktischen Konsequenzen aus den langen, oft langweiligen Debatten gezogen und die Bedeutung des aus Eigenem schöpfenden, originalen Schaffens klargestellt. Der Sturm und Drang darf als Folge dieses Erkenntnisses betrachtet werden. Allein der kritische Führer der geistigen Bewegung der siebziger Jahr, Herder, hatte zu viel geschichtlichen Sinn, um nicht der Antike, insbesondere der Welt des Griechentums, im höchsten Grade gerecht zu werden. Und wenn man während des Sturmes und Dranges Winckelmanns einseitige Begeisterung für die griechische Welt nicht mehr zu teilen geneigt war, so führte der Rückschlag,

welcher am Ende der siebziger Jahre eintrat, dessen charakteristischester Ausdruck Goethes Schöpfungen im ersten Weimarer Zehnjahre und auf der italienischen Reise, „Iphigenie auf Tauris“ insbesondere, sind, um so sicherer zu Winckelmann und zu den Alten zurück. Schon Herders größte Leistung, die „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ weisen den Griechen in der Entwicklung der Menschheit eine exceptionelle Stellung zu. Schon er findet den Griechen auf einer nie wieder erreichten Höhe menschlicher Entwicklung. Auf seinen Wegen bewegen sich dann Georg Forster und Karl Philipp Moritz. Andere gingen noch weiter. Die Kantische Philosophie wurde schon von dem unglücklichen Heydenreich zu einer aprioristischen Verhimmelung des Griechentums benutzt. Und nach dem Erscheinen der Kritik der Urteilskraft findet die in ethischen Fragen mannigfach gemilderte Kantische Philosophie in Schillers Aufsätzen die eindringlichste Verwertung zu dem Nachweise, die höchste Stufe natürlicher Menschheitsentwicklung liege in den Griechen vor. Seitdem nicht die Natur, sondern eine spekulative Wege wandelnde Ethik künstlich den Menschen zu leiten suche, habe zwar die Menschheit sich von dem beschämenden Gängelbande eines instinktiv den natürlichen Impulsen folgenden Triebes zu freiem und selbständigem Wirken emancipiert, allein eben deshalb ganz auf sich selbst angewiesen den rechten Weg zu jener Höhe idealer Menschlichkeit nicht gefunden, die in den Griechen vorliegt. Nirgends hat Schiller diese an Gräkomanie streifenden Anschauungen schärfer betont und ausgesprochen, als in den Briefen „Über ästhetische Erziehung des Menschen“. Ihnen hatte auch die eben im Entstehen begriffene Philosophie Fichtes ihre Waffen leihen müssen. Schon die nächste große Abhandlung Schillers, die Aufsätze „Über naive und sentimentalische Dichtung“, sucht der modernen Kunst neben der antiken gerechter zu werden.

Der erste Aufsatz Friedrich Schlegels, der weiteren Kreisen sich Zutritt verschafft hat, der dem engeren Kreise der Mitstrebenden, wie Schiller, W. v. Humboldt, Körner, zum ersten Male den vollen Eindruck von Friedrichs geistiger Bedeutung verschafft, betitelt sich: „Über das Studium der griechischen Poesie“ und bildet die Einleitung zu einem umfangreich geplanten Werke: „Die Griechen und Römer“, das nicht über den ersten Band gediehen ist. Durch einen Zufall hat man ihn für eine Fortsetzung und Erweiterung, besser eine Verundeutlichung der Abhandlungen über naive und sentimentalische Dichtung gehalten. Nachweisbar war Friedrich Schlegels Aufsatz druckfertig, ehe auch nur der erste dieser Schillerschen Aufsätze ihm zu Gesicht gekommen ist. Allein Vorfälle im Geschäfte des Verlegers Michaelis in Neustrelitz, die auch auf die Veröffentlichung des ersten Jahrgangs von Schillers Musenalmanach hemmend einwirkten, schoben das Erscheinen bis zum Herbst 1796 hinaus. Durch diesen bösen Zufall ist der erste Versuch zu einer theoretischen Begründung der Romantik in das üble Licht eines verunglückten

Pendants gerückt worden. Bis in die neueste Zeit hat man durch diesen Zufall seine Tendenzen völlig verkannt.

Allerdings, nahe genug lag es, die Tendenzen der beiden Programmschriften zu identifizieren. Zunächst arbeiteten beide mit demselben Material. Schlegel beherrschte die philologische wie die philosophische Litteratur mindestens ebenso gut wie Schiller. Und insbesondere arbeiten beide mit den Resultaten der Briefe über ästhetische Erziehung, die im wesentlichen der Schlegelschen Auffassung weit näher stehen, als die Aufsätze über naive und sentimentalische Dichtung. Letztere nämlich wollen bei aller Anerkennung der Antike auch der modernen Kunst ihr Recht verschaffen. Mit dem ganzen Bewußtsein seiner Schaffenskraft grenzt Schiller scharf die Gebiete ab, die nur ihm als modernem Dichter, nie dem antiken zugänglich sind. Er sieht in dem von natürlichen Impulsen freien Schaffen der Modernen einen außergewöhnlichen Fortschritt; als Kantianer konnte er nicht anders denken. Ganz anders Schlegel. Ihm ist der Grieche auf seiner höchsten Stufe, die Friedrich dem Zeitalter des Sophokles zuerkennt, überhaupt ein Maximum menschlicher Entwicklungsfähigkeit, Mensch κατ' ἐξοχήν. Als Kantianer weiß er sogar einen Beweis zu konstruieren, vermöge dessen sein Griechenideal selbst den rigorosen Forderungen des Königsberger Weltweisen genügt. Den Beweis jener Behauptung hat Friedrich, auch hier noch ganz von Schillerschen Ideen durchtränkt, in einer Reihe kleinerer wenig beachteter Aufsätze zu erbringen gesucht. Das Jahr 1794 hatte die Aufsätze „Von den Schulen der griechischen Poesie", „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie", „Über die Grenzen des Schönen" „Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern" gezeitigt. Der erste kennzeichnet die Entwicklungsstufen der griechischen Poesie: Epos, Lyrik, Drama. Er versucht, bis Sophokles eine aufsteigende, von Euripides ab eine absteigende Bahn zu zeichnen. Die übrigen sollen die Etappen des Weges von allen Seiten beleuchten und verherrlichen auf der einen Seite den bis auf Wieland wenig gewürdigten Aristophanes, suchen auf der anderen die Ausnahmestellung des griechischen Weibes mit reichen Anklängen an die gleichzeitigen, den Geschlechtsunterschied von Kantischem Standpunkte aus analysierenden und ergründenden Aufsätze W. v. Humboldts in den „Horen" zu charakterisieren. Dieses Thema erweitert Friedrich Schlegel 1795 zu einer Glorifizierung der griechischen Hetäre des Perikleischen Zeitalters in dem formell gelungensten, wissenschaftlich bedeutendsten Aufsatze „Über die Diotima". Kein Zweifel, daß der menschenscheue Friedrich das Wesen der griechischen gebildeten Frau nicht so feinsinnig nachgefühlt hätte, wäre ihm nicht in Karoline das glänzendste Gegenbild einer Aspasia oder Diotima in der Neuzeit vor Augen gestanden. Sie hat ihn gelehrt die kahlen Notizen der Antiquare mit Fleisch und Blut zu beleben.

Die praktische Anwendung des Erweises, daß die Menschheit in dem

Griechen des Sophokleischen Zeitalters ihren Höhepunkt erreicht hat, die Vergleichung dieses Zustandes mit den Verhältnissen der modernen Litteratur, die Folgerung, daß der moderne Mensch und der moderne Dichter ihr Ideal in dem Griechen jener Epoche suchen müssen — sie sind das Thema des Aufsatzes „Über das Studium der griech. Poesie". Allein ehe Friedrich Schlegel diesen Aufsatz vollendet hatte, war ein kürzerer Versuch: „Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer", der nicht die ästhetische, sondern die historisch-philosophische Seite der Frag zu beantworten sich vornimmt, mit einer Reihe anderer Griechenaufsätze an Biester, den Herausgeber der Berliner Monatsschrift, abgegangen. Biester hat sie wegen stilistischer Ausstellungen nicht angenommen. Der vorliegenden Ausgabe war es gegönnt, den verschollenen Aufsatz zum ersten Male mitzuteilen. Eingehend führt Friedrich Schlegel mit deutlichen Hinweisen auf Herder, Kant und Fichte die Vergleichung antiker natürlicher und moderner künstlicher Bildung durch; jener werden ebensoviel günstige, als dieser absprechende Prädikate gewidmet. Der antike Grieche wird als Mensch κατ' ἐξοχὴν hingestellt; die Geschichte der Griechen und Römer erscheint mithin als eine Naturgeschichte des sittlichen und geistigen Menschen. Die innere Zerfahrenheit der fortgeschrittenen modernen Bildung zu beheben, gäbe es kein Mittel als „echte Nachahmung" der antiken.

Denselben Gedanken nimmt auf, verbreitert und vertieft die größere Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie". Nur bleibt Friedrich Schlegel jetzt nicht bei geschichtsphilosophischen Betrachtungen stehen. Er wendet seine Gesichtspunkte auf die Geschichte der Poesie an. Objektivität nennt er den in der Dichtung sich abspiegelnden einheitlichen und idealen Charakter der griechischen Bildung. Für die Poesie des Mittelalters und der Neuzeit und ihren scheinbar gesetzlosen, aller Einheit widerstrebenden Charakter findet Friedrich Schlegel nur ein gemeinsames Merkmal, das schon von Bouterweck betonte Streben nach dem Interessanten. Von Kant hat aber Friedrich Schlegel gelernt, daß nur uninteressiertes Wohlgefallen jene Objektivität des Gefühls sichert, die durch das echte Schöne bewirkt wird. Wenn also Friedrich Schlegel die Antithese objektiver und interessanter Poesie auf Altertum und Neuzeit verteilt, spricht er der modernen Dichtung den Anspruch auf Schönheit völlig ab. Das Griechische allein ist kanonisch. Analog den Bestrebungen des Aufsatzes „Über das Studium der Griechen" wird jetzt die griechische Kunst als „ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst" im Detail erwiesen. Die Objektivität der Griechen wiederzugewinnen, ist nur durch Nachahmung derselben zu erzielen. Als Erster, der diesen Weg gewandelt ist, wird Goethe gefeiert. Seine Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit.

Die Abhandlung Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung" verlangt allerdings auch eine Verbindung modernen und antiken Stils; ein gänzliches Aufgehen der modernen Kunst in der antiken fordert sie nicht. Auch decken sich die Kategorieen gar nicht; Shakespeare ist bei Schiller

naiver Dichter, wie die antiken; Schlegel rechnet ihn zur interessanten Poesie. In der Bewunderung und in der Auffassung Goethes kommen sich beide am nächsten. Auseinandergesetzt mit Schiller hat sich Friedrich Schlegel in der Einleitung seiner Abhandlung, die man mit Recht eine teilweise Widerlegung derselben genannt hat. Jetzt sucht er der modernen Poesie gerechter zu werden; diese Tendenz kommt in seinen folgenden Äußerungen immer mehr zum Durchbruch, bis die interessante Poesie in dem Begriffe der romantischen von ihm apotheosiert wird.

Ein wesentlicher Unterschied der Arbeit Friedrich Schlegels und der Bemühungen seiner Zeitgenossen ist die seltene Beherrschung der antiken Litteratur, die ihn auszeichnet. Nur W. v. Humboldt kann mit ihm in Vergleich gesetzt werden. Ihre philosophische Schulung gab ihnen einen wesentlichen Vorsprung vor den Philologen der Zeit, mit denen sie durch ihre intimen Fachkenntnisse sich wohl messen durften. Eben diese Kenntnisse ließen Friedrich Schlegel die epochemachenden „Prolegomena ad Homerum“ von F. A. Wolf (1796) verständnisvoll begrüßen. Schon früher hatte ihn sein Bruder Wilhelm mit dem Gedanken vertraut gemacht, der Name Homer sei eine Fiktion. Jetzt giebt Friedrich Schlegel seine Stimme für die Hypothese Wolfs ab, eine Stimme, die mit seiner wachsenden Bedeutung an Gewicht gewann.

Vorläufiger Abschluß seiner der Antike zugewendeten Thätigkeit ist das Fragment einer griechischen Litteraturgeschichte, das von langer Hand vorbereitet, endlich 1798 als erste Abteilung des ersten Bandes einer „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“ erschien. In ihr verfestigen sich die philosophischen Konstruktionen des Schulenaufsatzes, die mit wenigen Änderungen in die Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie“ übergegangen waren, zu einer Periodisierung, die fortan für die Litteraturgeschichte und für die Philologie bindend wurde. Leider hat Friedrich Schlegel das schöne Werk nur bis zu den Anfängen der griechischen Lyrik geführt. Vorarbeiten, die wenig weiter führen, insbesondere die von ihm oft versprochene Geschichte der attischen Tragödie nicht enthalten, wurden erst in der Ausgabe letzter Hand publiziert. Über griechische Elegie und griechische Idylle hat er sich im „Athenäum“ 1798 anläßlich einiger Übersetzungsproben seines Bruders geäußert.

Die griechische Litteraturgeschichte, das reifste Werk der Jugendarbeiten Friedrich Schlegels, ist eine Erfüllung des Ideals, das Herder einst vorgeschwebt hatte. Die strengwissenschaftliche Philologie entbehrte der ästhetischen Schulung, Schiller und Forster fehlten die Kenntnisse, Humboldt die Fähigkeit energischen Zusammenfassens, um Gleiches zu leisten. Die klassische Philologie hat das Buch rezipiert und mit seinen Ergebnissen gewuchert. Es hat auch auf die Dichtung anregend gewirkt und die Untersuchungen Goethes und Schillers über das Wesen epischer Dichtung wesentlich gefördert. Zu den Römern ist Friedrich Schlegel in dieser Zeit nicht gekommen. Er hat sie weit später in Angriff genommen; sie erschienen ihm ausschließlich

als Nachahmer der Griechen. Den Gegensatz, in dem Römer und Griechen ihm erscheinen, hat Friedrich Schlegel an einem prägnanten Falle erörtert, in einer Parallele Cäsars und Alexanders. Diesen Aufsatz hat Schiller für die „Horen" nicht angenommen; auch er wurde erst in der Ausgabe letzter Hand veröffentlicht.

II. Gemeinsames Schaffen.

a) Zusammenleben in Jena. (1796—1797.)

Der Schüler Bürgers hat unter Schillers Ägide seine Schriftstellerlaufbahn wieder aufgenommen. In Jena, in unmittelbarer Nähe des Meisters, läßt Wilhelm sich nieder. Für die „Horen" und für den „Musenalmanach" ist er rastlos thätig. Und durch seinen Anteil an den Publikationen Schillers tritt er mit der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung in Beziehung. Der Aufenthalt in Jena wird benutzt, um an der Universität Vorlesungen zu halten, bis im Jahre 1798 die Shakespeare-Übersetzung den Titel eines außerordentlichen Professors einträgt.

Wilhelm Schlegel debütiert in den „Horen" mit der Umarbeitung eines älteren Aufsatzes. Für ein Bürgersches Journal hatte er vor Jahren einen kleinen Versuch über Dante geliefert. Jetzt redigiert er ihn neu und erweitert ihn zu einer mit umfangreichen Textproben geschmückten ausführlichen Charakteristik von Dante und von seiner Divina Commedia. Gegenüber früheren schwächlichen Versuchen eines Meinhardt, eines Bachenschwanz hat er zum ersten Male dem deutschen Volke die Bedeutung Dantes klargestellt, emsige Studien über den Dichter und seine Zeit zu dankenswerten Bereicherungen der Dantekenntnis verwertet und endlich sein Übersetzertalent und seine metrische Begabung an dem schwierigen Terzinenproblem glänzend bethätigt. Die Dantestudien hatten auch in Amsterdam ihn beschäftigt; an die Amsterdamer metrischen Untersuchungen knüpft ein zweiter Horen-Aufsatz, die „Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache". Kein anderer Aufsatz bezeugt besser und unwiderleglicher Wilhelm Schlegels weiche Anschmiegsamkeit. Obwohl Gegner aller rationalistischen Ästhetik, steht er doch genugsam unter Schillers Einfluß, um seinem jetzigen Führer auf das Gebiet philosophischer Betrachtung ästhetischer Erscheinungen nachzufolgen. Die Verbindung deduktiver Ästhetik nach der Art Schillers mit den physiologischen Beobachtungen des ausgezeichneten Metrikers Wilhelm ist nicht geglückt; kein Wunder, daß die Briefe Fragmente geblieben sind. Was er nachweisen will, ist ein Herderscher Gedanke: Poesie sei gemeinschaftlich mit Musik und Tanz entstanden; das Silbenmaß sei das sinnliche Band der Vereinigung beider Künste gewesen. Das Zusammenwirken geistiger und physischer Bedürfnisse soll erklären, wie der Mensch zum Rhythmus gekommen ist. Wilhelm will Schillers

„Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen" und ihre Betrachtungen über die Wechselwirkung von Vernunft und Trieb auf den Rhythmus anwenden. Es ist nicht geglückt.

Die „Briefe" sind an eine Amalia gerichtet: Amalia ist Karoline. Sie war die rechte Adressatin einer Abhandlung, welche als Programm von Wilhelms Recensententhätigkeit für die Jenaische Litteratur-Zeitung gelten darf. Sie war seine unentbehrliche Mitarbeiterin. Sie hat ihm die Mühe abgenommen, die qualvoll eintönige Litteratur der deutschen Romane durchzuackern, und ihm ermöglicht, eine Reihe vortrefflicher Recensionen mit Muße zu vollenden.

Seitdem Lessing die Recension in Deutschland zu einem Kunstwerk erhoben hatte, war man immer mehr darauf ausgegangen, die Beurteilung des einzelnen Werkes auf eine breite theoretische Basis zu stellen. Sieht man ab von der burschikosen Principienlosigkeit der Frankfurter Gelehrten Anzeigen von 1772, so zeigen insbesondere die Beurteilungen Schillers weit mehr das Streben, die Ästhetik zu erweitern, als eine Charakteristik zu geben. Matthisson dient ihm gelegentlich nur zur Folie für ästhetische Erörterungen; und noch weiter ist sein Schüler Wilhelm v. Humboldt gegangen, der in seiner allzu umfangreichen Kritik von Goethes „Hermann und Dorothea" sich in ästhetischen Deduktionen nicht genug thun kann. Anders Wilhelm: sein hohes Verdienst ist, zuerst die Charakteristik in der Kritik betont zu haben, im übrigen aber jenem Eklekticismus ästhetischer Theorien zu huldigen, dem auch die heutige litterarische Kritik nicht fern steht. Lessings, Herders, Schillers Grundsätze werden in Anwendung gebracht; insbesondere wird verfolgt und bekämpft, was jene verfolgt und bekämpft haben.

Wilhelm Schlegel ist ein Recensent von seltener Vielseitigkeit; er hat dem deutschen Volke die Augen geöffnet über Goethe, er hat den von Goethe und Schiller inscenierten Kampf gegen den zeitgenössischen Roman und gegen das Bühnenstück der Iffland und Kotzebue aufgenommen. Eine Reihe junger Dichter hat er zuerst gewürdigt; Tieck, Wackenroder, Bernhardi, Hölderlin danken ihm ihre ersten kritischen Lorbeern, freilich auch Leute, die es weniger verdient haben mochten, wie Neubeck, der Dichter der „Gesundbrunnen", und der Humorist Falk. Endlich hat Wilhelm Schlegel, der Übersetzer von Fach, gewichtige Worte über den Voßischen „Homer", über Herders Balde-Übertragung, über Knebels „Properz", über Tiecks „Don Quixote" gesprochen. — Wilhelms bedeutendste Äußerungen über Goethe finden sich in seiner Recension der „Horen" von 1795 und in der Besprechung von „Hermann und Dorothea". Jene analysiert die Goetheschen „Elegieen" mit seltener Keuschheit der Empfindung und feinfühliger Erkenntnis ihres künstlerischen Wertes. Die Besprechung von „Hermann und Dorothea" bewegt sich in theoretischen Erörterungen über das Epos; sie ist die einzige dieser Art in der langen Reihe. Friedrich Schlegels Theorieen über Entstehung von

Epen sind in ihr ausführlich verwertet. — Die Entdeckung Wackenroders und Tiecks beweist Wilhelms positive kritische Begabung; sie war auch für die Entstehung der romantischen Schule von entscheidender Bedeutung. Die unklar gedachten, kunsthistorisch unsicheren Äußerungen Wackenroders auf ihren Wert zu ergründen, bedurfte es liebevollsten Eingehens. Tieck wurde merkwürdigerweise zuerst als Shakespeare-Übersetzer kritisiert; und schon jetzt, anläßlich einer schwächlichen Jugendarbeit prophezeit Wilhelm Schlegel viel Gutes von Tiecks Shakespearekritik. Durch die krause Form seiner Dramoletts, seines „Blaubart" und seines „gestiefelten Katers" zu einer Würdigung seiner dichterischen Begabung durchzudringen, das konnte vollends einem Kritiker nicht leicht fallen, der eben erst in Goethes „Elegieen" den Gipfel klassischer Dichtung bewundert hatte. Nirgends indes schöpft Wilhelm mehr aus dem Vollen, als wenn er Übersetzungen beurteilt; weitaus seine gründlichste, gediegenste und schwerstwiegende Recension ist die Besprechung des Voßischen Homer von 1793. Ein allseitig bestauntes, nicht nur von Klopstock, auch von Gelehrten vom Range Friedrich August Wolfs mit den Prädikaten höchster Bewunderung belegtes Werk wird von Wilhelm Schlegel auf das schärfste und rücksichtsloseste geprüft. Von zwei Gesichtspunkten aus schien die Voßische Übersetzung unangreifbar: der genaue Anschluß an das Original und die metrischen Gesichtspunkte schienen unübertrefflich. An letztere hat sich damals auch Wilhelm Schlegel nicht gewagt und erst späterer Zeit vorbehalten, den Trochäus aus dem deutschen Hexameter zu entfernen. Dagegen hat er zuerst den Beweis durch sorgsame, emsige Zusammenstellungen erbracht, daß Voß nicht nur auf genauen Anschluß an das Original verzichtet, sondern durch Einführung dem Originale fremder Bestandteile die einfache Schlichtheit des Urtextes verwischt habe. Um so schwerer fallen die Anklagen ins Gewicht, die er gegen das Undeutsche, Gezwungene der Übersetzung vorbringt.

Als Wilhelm Schlegel die Recension über den Voßischen Homer schrieb, war er über seine Übersetzerprincipien im klaren. Zwei Aufsätze in den „Horen" kündigten seine Shakespeare-Übersetzung an. Eben erst hatte Goethe im „Wilhelm Meister" seine unsterbliche Analyse des Hamlet geliefert. Sie war der erste Versuch in Deutschland, ein Shakespearisches Stück zu ergründen. Selbst Lessing, Gerstenberg und Herder, anderer zu geschweigen, begnügten sich, einzelne helle Lichter auf Shakespeare zu werfen, dieses oder jenes Drama durch ein charakteristisches Wort in neues Licht zu stellen oder auch nur Shakespeare im ganzen enthusiastisch zu preisen. Die Rechtfertigung eines einzelnen Dramas, vor allem eines so viel umstrittenen wie Hamlets, hat vor Goethe niemand versucht. Und auch Goethes „Wilhelm Meister" bezieht sich nur auf die in mehr als einem Sinne prosaische Übertragung, welche Wieland begonnen, Eschenburg fortgesetzt hat. Dieses Moment wird in Wilhelm Schlegels Horen-Aufsatze „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" in den Vordergrund gerückt. Die Begründung seines eigenen Unternehmens sieht

Wilhelm Schlegel in dem Mangel einer Übersetzung, welche der Form des Originals sich anschlösse und Prosa mit Prosa, Vers mit Vers wiedergäbe. Uns ist heute selbstverständlich, Shakespeares blank verse als jambischen Fünffüßler von der Bühne herab zu vernehmen. Für Wilhelm Schlegel, der nicht eine Buchübersetzung, sondern eine bühnenfähige Bearbeitung machen wollte, galt es, eine litterarische That durchzuführen. Seitdem nämlich mit Gottscheds Einflusse der schleppende Alexandriner in Deutschland zu Falle gekommen war, verlernte man auf dem deutschen Theater mehr und mehr, Verse zu sprechen. Lessings „Nathan" sucht den Quinar nach Kräften der Prosa zu nähern; Schillers „Don Carlos" mußte in Prosa umgeschrieben werden, um überhaupt aufführbar zu sein. Künstler ersten Ranges konnten sich nicht versagen, durch ein eingeschobenes „O Himmel", durch Umgestaltung einiger, wenn auch weniger Worte den Rhythmus zu vernichten. Wilhelm Schlegel hat den Quinar einzuführen gewagt; er hat ihn, dank insbesondere den Bemühungen seiner Freundin Unzelmann, bühnenfähig gemacht. Ihm dankt auch Schiller den endgültigen Anstoß, seinen „Wallenstein" und die auf ihn folgende Reihe seiner Meisterdramen in Jamben abzufassen. Der Gesichtspunkt, von dem aus Schlegel wie Schiller zum Vers im Drama kamen, ist die Idealität der dramatischen Handlung. Nach ihrer Ansicht erfordert kein Kunstwerk gleich starke Illusion; warum also sich der edleren Kunstform enthalten um einer platten Wahrscheinlichkeit willen, die mit dem Charakter des Dramas nicht vereinbar ist? ... Derselbe Gesichtspunkt läßt gelegentlich von Mozarts „Don Juan" das Musikdrama in Schillers Augen als Maximum dramatischer Leistungsfähigkeit erscheinen. Auch der Horen-Aufsatz rechtfertigt Wilhelm Schlegels Ansicht aus der für den dramatischen Dialog notwendigen Illusion. Und in Shakespearesachen ist er so zu Hause, daß ihm hier glückt, was den „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache" nicht geglückt war, theoretische Deduktion zu seinen praktischen Zwecken zu verwerten.

Noch feinsinniger, noch tiefer ist der zweite Shakespeare-Aufsatz, über „Romeo und Julia", eine Analyse der Liebestragödie im Sinne der Goetheschen Charakteristik des „Hamlet". Was da über die einzelnen Charaktere des Shakespeareschen Stückes gesagt und zwar zum ersten Male gesagt wird, ist so treffend, so unwiderleglich, daß die Shakespearekritik des 19. Jahrhunderts nichts hat hinzuthun können. Allerdings kommt es nicht auf Wilhelms Rechnung. Ein günstiger Zufall hat die Zeugnisse erhalten, welche Karolinens Anteil an dem Aufsatze klarstellen, als dessen Mitverfasserin Schlegel sie ausdrücklich bezeichnet hat. Schlegel hat ihre Aperçüs lediglich zu einem Ganzen redigiert, gelegentlich die Formulierung nach den Principien Schillerscher Ästhetik durchgeführt. Im übrigen ist diese feinfühligste Äußerung der Romantik über Shakespeare geistiges Eigentum Karolinens.

Und sie hat auch einen entscheidenden Anteil an der Shakespeare-

Übersetzung selbst. Die umfangreichen Vorarbeiten, welche der pedantisch ordentliche Wilhelm Schlegel erhalten hat, beweisen, wie sorgfältig und mit wie unermüdetem Fleiße die Arbeit durchgeführt worden ist. Da setzt Schlegel vier-, fünfmal und öfter an, um einen Vers zu glätten, ihn nach Form und Inhalt des Originals würdig zu machen. Karoline hat mehr als einmal dem Probleme seine definitive Lösung gegeben. Das schwierige Werk konnte nur bei solchem in seinem Ziele einigen Wetteifer eines hochentwickelten Geschmacks und eines selten sprachgewaltigen Übersetzungstalentes gelingen. — In den Jahren von 1797 bis 1801 wurden acht Bände publiziert; man begann mit „Romeo und Julia" und dem „Sommernachtstraum"; „Julius Cäsar" und „Was ihr wollt", dann der „Sturm" und „Hamlet", endlich der „Kaufmann von Venedig" und „Wie es euch gefällt" folgten. An sie reihen sich die Königsdramen bis zum dritten Teil von „Heinrich VI.". „Richard III." hinkt im Jahre 1810 nach; sichtlich sah sich Wilhelm Schlegel außer stande, ohne Karoline das Werk zu beenden. Er hat es dem Grafen Baudissin und der Tochter seines Freundes, Dorothea Tieck, überlassen.

Die Wirkung war eine ungeheure. Schlegel hat seinen Shakespeare alsbald auf die Bühne gebracht; er hat sich langsam aber sicher seinen Weg gebahnt, heute noch steht er unübertroffen da. Der Einfluß auf die Dichtung Schillers und Goethes, dann überhaupt auf die deutsche Dichtung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sei hier nur angedeutet. . . .

Neben dem Shakespeare tritt Wilhelms selbständige Dichtung in dieser Epoche in den Hintergrund. Er verfaßt einige prunkvolle Gedichte für Schillers „Musenalmanach", ganz im Stile Schillerscher Technik. Seine Arbeiten — denn so darf man wohl sagen — sind nichts weniger als romantisch. Die Schöpfung einer Dichtform, welche auf alle Plastik verzichtet und in rein musikalischen Effekten Ersatz für strenge Gedankenführung und exakte Metrik sucht, war nicht Wilhelm Schlegel, sondern Tieck vorbehalten. Schlegels Dichtungen stehen jetzt völlig auf dem Standpunkte der klassischen Tendenzen Schillers und Goethes. Der typische Fall für seine Fähigkeit der Anempfindung ist sein „Arion", der mit Bewußtsein dem „Ringe des Polykrates" nachgeschaffen ist. Schiller zu gefallen, schrieb Wilhelm Schlegel Jahr für Jahr ein mit schwerster philologischer Gelehrsamkeit ausgerüstetes, langstilisiertes Gedicht: 1797 den „Pygmalion", 1798 den „Prometheus", 1799 die „Kampaspe". Der Alexandrinismus solcher Gedichte wird durch nichts schlagender bewiesen, als durch Schlegels Unfähigkeit, den antiken Stoffen eine tiefere philosophische Grundlage zu geben. Dergleichen ist Schiller immer leicht geglückt; Wilhelm Schlegel müht sich sichtlich ab, und doch gelingt die Durchdringung des Stoffes mit den von ihm aufgestellten Problemen nie.

Friedrich Schlegel ist im August 1796 seinem Bruder nach Jena nachgekommen. Aus den letzten Monaten des Dresdner Aufenthaltes

nahm er eine Verbindung nach Jena mit, die für sein ganzes späteres Leben von entscheidender Bedeutung sein sollte. Joh. Fr. Reichardt, Schüler Grauns und Hasses, dessen Kompositionstalent Goethe gern für seine Lieder in Anspruch genommen hatte, war durch mannigfache journalistische Unternehmungen zu einer nicht unbedeutenden kritischen Stellung, auf demselben Wege jedoch mit seinem alten Gönner Goethe und durch diesen auch mit Schiller in Konflikt gekommen. Er suchte unter der jüngeren Generation nach Bundesgenossen. Und seinem findigen Spürsinn konnte das Brüderpaar und seine Bedeutung nicht lange verborgen bleiben. Zweifelsohne war ihm darum zu thun, Wilhelm aus der Verbindung mit Schiller loszulösen. Kein besserer Weg bot sich, als den jüngeren stets in Geldklemme befindlichen Bruder zu gewinnen. Es gelang. Und noch ehe Friedrich in Jena anlangte, hatte Reichardt dem unvorsichtigen jungen Manne beißende Recensionen der „Horen" wie des Schillerschen „Musenalmanachs" abgelockt. So sehr auch Friedrich nachträglich bestrebt war, diese Musterstücke boshaften Witzes zu entschuldigen und zu beschönigen, sie haben ein Verhältnis zu Schiller von vorn herein unmöglich gemacht; die „Xenien" schonen denn auch weder Herausgeber noch Recensenten des Journals „Deutschland", in dem jene Angriffe enthalten waren. Friedrich legte jetzt thöricht genug noch stärkere Farben auf, ja er beging die Taktlosigkeit, eben die „Horen" scharf anzugreifen, denen sein Bruder seine ganze Stellung in der Schriftstellerwelt dankte. Jetzt war auch ein Bruch zwischen Schiller und Wilhelm unvermeidlich. Goethe hat soweit vermittelt, daß Wilhelm Mitarbeiter des „Musenalmanachs" blieb.

Beweisen jene Recensionen mehr die Schärfe als die Tiefe der Kritik Friedrichs, dürfen insbesondere ein paar kleinere Anzeigen von Condorcet und Fülleborn geradezu als unbedeutend bezeichnet werden, so hat die Verbindung mit Reichardt doch eine Reihe von Charakteristiken gezeitigt, die den trefflichen Leistungen auf dem Felde der Altertumskunde ein würdiges Gegenbild bieten. So hoch W. Schlegel die Kunst charakterisierender Recensionen getrieben hat, so formvollendet seine Kritik einherschreitet, nirgends ist ihm ein gleiches Sichvertiefen in die letzten Verzweigungen eines schriftstellerischen Gedankenkomplexes gelungen, wie Friedrich in den fünf Charakteristiken von Kant, F. H. Jacobi, Schlosser, Georg Forster, Lessing erzielte, die er für die Reichardtschen Journale „Deutschland" und „Lyceum der schönen Künste" geschrieben hat. Würdig schließt sich die Recension des Fichte-Niethammerschen Journals in der „Allgem. Litteratur-Zeitung" an. Veranlaßt durch die Kantische Schrift zum ewigen Frieden hat Friedrich einen alten vielfach ventilierten und modifizierten Plan über antike Politik und antiken Republikanismus zu seinem „Versuch über den Republikanismus" verarbeitet. Das Motiv der Griechenaufsätze kehrt wieder; wie dort griechische Geschichte und griechische Kunst als kanonisch verherrlicht wird,

soll auch jetzt im Gegensatz zu Kants monarchischen Anschauungen der Nachweis erbracht werden, daß das Heil allein in einer Wiedereinführung des griechischen Republikanismus liege. Selbst die Frauenemancipation des Diotima-Aufsatzes stellt sich ein. Interessant überhaupt, wie abstrakt Friedrich mit denselben Kategorieen in der Politik arbeitet, die früher in der Ästhetik angewendet worden waren. Die Rolle, welche das Häßliche als Gegensatz des Objektiven im Aufsatze „Über das Studium" einnimmt, wird hier der Insurrektion zugeschrieben.

Rein polemisch wird Kant gegen die unwürdigen Angriffe von Goethes Schwager Schlosser in dem Aufsatze „Der deutsche Orpheus" verteidigt.

Zu einer erschöpfenden Charakteristik Kants ist Friedrich allerdings nie gekommen. Ansätze haben sich in seinem Nachlasse gefunden. Wir dürfen annehmen, daß das Hinausschieben des Planes die Ausführung immer polemischer hätte ausfallen lassen. Denn schon 1796 ist Friedrich Schlegel ganz in das Fichtesche Lager übergegangen und zeigt sich in der von dem Verfasser der „Wissenschaftslehre" veranlaßten Recension des Fichte-Niethammerschen Journals als Fichteaner strengster Observanz. Selbständiger philosophischer Wert darf allerdings der Anzeige nicht zuerkannt werden. Die Zusätze, die Friedrich Schlegel als Ästhetiker und Historiker zu dem Fichteschen Systeme macht, gehen über den Rahmen gelegentlicher Aperçüs nicht hinaus.

Weit mehr von seinem besten Herzblut hat er an die Charakteristiken von F. H. Jacobi, Forster und Lessing gewandt. In ihnen hat er wie kein zweiter den betrachteten Individualitäten in die Tiefe der Seele geblickt. Neben ihnen erscheint Herders Methode der Charakteristik, welche die Idee unter einer übergroßen Fülle persönlicher Stimmungsäußerung verbirgt, als stumpf.

Die Anzeige der erweiterten Ausgabe von Jacobis Roman „Woldemar" (1796) ist die erste Annihilation, welche die Romantik sich gegönnt hat. Auf Grund einer intimen Kenntnis der Schriften von Goethes Jugendfreunde entwickelt er Jacobis ästhetisches und philosophisches Credo und führt jenes mit den in den Griechenstudien gewonnenen Erkenntnissen, dieses durch die Lehre Fichtes ad absurdum. Die Formel, auf welche Friedrich Schlegel letztlich das ganze Buch reduciert, ist ein geflügeltes Wort geworden, nicht zum wenigsten, weil sie so trefflich auf die spätere Entwicklung ihres Urhebers paßt. „Woldemar ist also eigentlich eine Einladungsschrift zur Bekanntschaft mit Gott, und das theologische Kunstwerk endigt, wie alle moralischen Débauchen endigen, mit einem salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit." Man begreift, warum Friedrich Schlegel die Recension, die er selbst nicht unter seine schlechtesten Arbeiten rechnete, aus der Ausgabe letzter Hand ausgeschlossen hat.

Weit positiver als dieses Meisterstück negativer Kritik ist der Aufsatz

über Georg Forster; er schöpft aus einer intensiven Lektüre des Autors. Polemik allerdings trägt auch ihn. Forster, den Schlegels schon durch seine engen Beziehungen zu Karoline nahegebracht, war nicht nur in den „Xenien" auf unschöne Art angegriffen worden; es galt auch Recensionen zu widerlegen, die mit dem Politiker Forster böse verfahren waren. Doch diesmal geht Friedrich weiter; er begnügt sich nicht mit einer Rettung. Forster soll als einer der ersten deutschen Prosaschriftsteller, als einer der besten Stilisten, als „gesellschaftlicher Schriftsteller" erwiesen werden. Zwei polemische Spitzen allerdings auch hier: erstlich die Tendenz von Goethes Horenaufsatz: „Litterarischer Sanscülottismus", gerichtet gegen den kläglichen Versuch Jenischs, den Deutschen zu erweisen, daß sie noch keine Prosaschriftsteller hätten; dann ein versteckter Angriff auf Garve, den biederen Popularphilosophen, der seine gegen Forsters glänzende Darstellungsgabe doch herzlich hölzernen Versuche, im Tone leichter Causerie ästhetische Fragen zu erledigen, gerne als Muster deutscher Stilistik anpreisen hörte.

Doch bei keinem der genannten Aufsätze schrieb Friedrich Schlegel mehr pro domo, als in der unvollendeten Studie über Lessing. Friedrich und Wilhelm Schlegel waren die berufensten Nachfolger der Lessingschen Kritik. Und schon 1796 in den „Xenien" nennt Schiller sie mit Recht, wenn auch nicht ohne boshaften Nebensinn, Lessings Nepoten. Als ausschließliche Erben der Lessingschen Diktatur gerierten sich indes damals gerade die Nicolai, die Weiße, Dyck, Manso, welche den jungen Schlegels nicht weniger antipathisch waren, als Schillern und Goethen. Ihr Treiben konnte selbst Lessings Andenken in Mißkredit bringen. Lange galt er in Friedrich Schlegels Augen als veralteter Kritiker, der über die von den Schlegels bestgehaßte „Korrektheit" nicht hinausgekommen wäre. Je näher indes Friedrich dem Geist der modernen Litteratur kam, desto überzeugender wurde ihm die Größe Lessings. Endlich entschloß er sich, Lessings Erbe seinen unwürdigen Nachbetern zu entringen. Alle Äußerungen Lessings, die dem Ideale der „Korrektheit" widersprechen, stellt er in den Vordergrund. Al Hafi wird ihm zum reinsten Ausdrucke seines Charakters, und eben dem pedantischen Philister Nicolai wirft er den „Cynismus" seines Al-Hafi-Lessing entgegen. Freilich schillert letztlich dieser Lessing stark ins Friedrich Schlegelsche. Ist schon Lessings energische Leichtigkeit und Beweglichkeit mit Friedrichs apathischem Cynismus nicht zu vergleichen, der endlich in bare Faulheit ausartet, so ist die Zeichnung des Dichters Lessing ganz verfehlt. Friedrich Schlegel war sich völlig bewußt, sollte er je den langgehegten Plan dichterischer Bethätigung ergreifen, seine Poesie werde nur das verstandeskalte Kind seiner Kritik sein; gleiche Unfähigkeit vermutet er in Lessing. Er nimmt dessen Selbstbekenntnisse über seine dichterische Begabung zu wörtlich und sucht sogar Lessings bekannten Ausspruch bis in seine letzten Konsequenzen zu erweisen: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter." — Diese Fehlzeichnung hat dem

Aufsatze geschadet, so klare und helle Lichter er sonst auf versteckte Seiten der Lessingschen Individualität wirft. Leider ist auch der vielversprechende Torso später, im Jahre 1800, zu einem unbefriedigenden Abschlusse gekommen. Und als Friedrich Schlegel im Jahre 1804 noch einmal zu Lessing zurückkehrt, war er selbst in jeder Beziehung ein anderer geworden.

Die Jenenser Thätigkeit ist Vorbereitung auf Berlin. Die Beziehungen zu Reichardt ließen seine Anwesenheit an dem Verlagsorte des eben gegründeten „Lyceums“ wünschenswert erscheinen. Um der neuen Zeitschrift sich ganz zu widmen, geht er nach Berlin. Der überschnelle Bruch mit Reichardt hat zur Gründung eines eigenen Organs, des „Athenäums“, geführt. In ihm konstituiert sich die Romantik als Schule.

b) Athenäumszeit. Berlin und Jena. (1797—1804.)

Der Übergang nach Berlin ist für Friedrich Schlegel und für die Romantik entscheidend geworden. In der Metropole der Aufklärung, welcher er eben noch im Lessingaufsatze scharf zu Leibe gegangen war, knüpft er neue Beziehungen an und vereint die frisch gewonnenen zu einem Bunde: er gründet die romantische Schule. Schleiermacher, Dorothea Veit, Ludwig Tieck, Hülsen lernt er der Reihe nach bald nach seiner Ankunft kennen. Schleiermacher, damals schlichter Prediger an der Charité, in seinem ganzen Wesen das Widerspiel Friedrichs, zog gerade durch seine auf scharfer Beobachtung, rücksichtsloser Konsequenz und Energie des Denkens ruhende Klarheit und Sicherheit Friedrichs wechselndes Naturell an; er war vor anderen berufen, auf Friedrich vertiefend und klärend einzuwirken. Dorothea Veit, die älteste Tochter Moses Mendelssohns, sieben Jahre älter als Friedrich, hat allein verstanden, den Schwankenden, Unsteten in treuer Liebe und Anhänglichkeit an sich zu ketten; sie hat nachmals alles, was Friedrich ihr je entgegenbringen konnte, durch eine vor nichts zurückscheuende Hingebung ersetzt. Ihr allein dankt er, auf den irren und krausen Wegen seines späteren Lebens sich nicht völlig verloren zu haben. Die Verbindung mit Ludwig Tieck bot für Friedrich Schlegel rein menschlich am wenigsten. Die innere Haltlosigkeit Tiecks hat er früh durchschaut; eine tiefere Beziehung hat sich zwischen ihnen nie gebildet. Dafür war in Tieck der Dichter der Romantik gewonnen. Er hatte bisher, selbst aller inneren Festigung bar, mit seinem glänzenden Talente ein frivoles Spiel getrieben, es auf die schmählichste Weise an Nicolai verkauft. Wilhelm Schlegel war es nicht leicht angekommen, die Bedeutung des Berliner Dichters aus ihrer Verhüllung zu erkennen. Bei Friedrich mußte Tieck sein Examen machen; nach dem „William Lovell“ und nach dem „Sternbald“ ist Friedrich nicht abgeneigt, den Freund als ebenbürtig anzuerkennen. Tiecks Hinzutritt hat die romantische Schule zu einem Ganzen gemacht. Wilhelm war alles, nur kein romantischer Dichter. Wackenroder ist zu früh dahin-

gegangen. Dorothea, Schleiermacher, Hülsen haben der Schule ein wesentlich neues Element nicht hinzugefügt. Nur einer wäre noch neben Tieck zu nennen, ein Jüngling, der aus voller Seele das that, was bei Tieck Virtuosität schuf. Friedrich Schlegel hat Friedrich v. Hardenberg in Leipzig schon entdeckt. Als jetzt die Schule sich konstituierte, durfte dieser romantischeste der Romantiker nicht fehlen. Wäre ihm gegönnt gewesen, länger zu wirken, hätte nicht der geringe Umfang seiner Schöpfungen eine breitere Wirkung gehindert, Hardenberg-Novalis gälte auch in weiteren Kreisen als der Dichter der Romantik und nicht Ludwig Tieck allein.

Die neuen Beziehungen, der durch sie vermittelte Eintritt in die Berliner geistreichen Salons, vor anderen in den von Henriette Herz, konnte auf Friedrich nur anregend wirken. Er versinkt indes nach der fieberhaften Arbeitshast in Dresden und Jena in eine stets zunehmende Trägheit. Je mehr sein Geist sich zu spitzester Epigrammatik schärft, um so fauler wird er. Die Berliner Anfänge sehen freilich vielversprechend aus; er schafft ein Schulorgan, das „Athenäum“, er proklamiert Goethe als den Statthalter der Poesie auf Erden, er findet die seinem Wesen adäquateste stilistische Form, das Fragment.

Die Begründung des „Athenäums“ kommt im wesentlichen auf Friedrichs Rechnung. Er hatte nie Zutritt zu den Schillerschen Organen gewonnen, durch ihn war Wilhelm mit Schiller entzweit worden. Er kam nicht mit Reichardt aus und entbehrte die Pünktlichkeit seines Bruders, so daß er niemals nützlicher Mitarbeiter der Allgemeinen Litteratur-Zeitung werden konnte. Wilhelm war für jede Zeitschrift eine wertvolle Errungenschaft; hat doch Schiller selbst seinen „Horen“ durch die Verabschiedung Wilhelms schwer geschadet. Friedrichs ausgesprochen exklusiver Standpunkt erregte fortwährende Konflikte mit den Herausgebern und Mitarbeitern der Organe, denen er seine Beiträge widmete. Um sich ganz frei bewegen zu können, bemüht er sich seit seiner Ankunft in Berlin trotz der reservierten Haltung Wilhelms, trotz den spöttischen Bemerkungen Karolinens ein eigenes Organ zu schaffen, dem er alle denkbaren Titel, Herkules, Parzen, Athenäum, Schlegeläum geben will, um endlich bei „Athenäum“ stehen zu bleiben.

Friedrich Schlegels Beiträge zum „Athenäum“ sind nicht umfangreich. Gewiß; er hat das Fragment seiner „Geschichte der griechischen Poesie“ stilistisch in Berlin fertiggestellt; er ist mit der „Lucinde“ in das ihm unglaublich beschwerliche Gebiet dichterischen Schaffens übergegangen. Dennoch ist Friedrich weit hinter seinen Absichten zurückgeblieben; und auch jetzt fehlt nicht eine Menge unausgeführter Pläne, vor allem Briefe über Shakespeare, die er gemeinschaftlich mit Wilhelm und natürlich mit Karoline schreiben wollte. Sie hätten ausführen sollen, was der Aufsatz „Über Romeo und Julie“ begonnen hatte. Allerdings wiegt jedes Wort, das er fürs „Athenäum“ geschrieben hat, doppelt und dreifach schwer. Fast sämtliche Formeln, fast alle geflügelten Worte und die große Mehr-

zahl der immer wiederkehrenden Lehrsätze der Romantik hat er in dieser Zeit stilisiert.

Diese Parteischlagworte in die Welt zu bringen, hat Friedrich Schlegel sich der Aphorismenform bedient.

Die deutsche Litteratur müßte an Maximen und Sprüchen weit reicher sein, als sie thatsächlich ist, um auf die lange Reihe der „Fragmente“ Verzicht leisten zu dürfen, mit denen Friedrich Schlegel und seine Genossen von dem Höhepunkte ihrer Lebensbahn aus das deutsche Volk beschenkt haben. Frankreich ist par excellence das Land der Maximen. In Deutschland hat nur die in Distichenform zum Xenion sich zuspitzende, versifizierte Gnome einen durchschlagenden Erfolg erzielt, neben dem weder Schillers rein didaktisch gedachte „Votivtafeln“, noch Rückerts „Weisheit des Brahmanen“ dauernd wirken konnten. Goethes „Sprüche in Prosa“, erfahrungssatte Ergebnisse eines reichen Lebens, entbehren des pikanten Reizes des Paradoxen, welcher auch den Aphorismen einer feinfühligen Frau mangelt, in der Österreich seine größte Dichterin feiert. Aphorismen nämlich sollen nicht belehren, sie sollen anregen. Sie streifen hart an die Wahrheit und verzichten doch, Wahrheit für jeden und für alle Fälle zu sein. Aphorismen, die sich als wohlerwogene Lebensregeln, als tiefdurchdachte Erfahrungssätze geben, können gegen das zündende Bonmot, gegen das kühne Oxymoron nicht aufkommen; mögen sie der Wahrheit hundertmal ins Gesicht schlagen, sie werden erlösend wirken, wenn sie auf alteingerostete Vorurteile ein neues Licht werfen.

Für Friedrich Schlegel waren Aphorismen die homogenste Form, seine Ideenfülle zum Ausdruck zu bringen. Zu größerer Komposition nicht geschaffen, zu bequem und zu formlos, um überreiche Einfälle zu einem künstlerischen Ganzen zu gestalten, fand er im Fragment Gelegenheit, die epigrammatische Schärfe seines Stils frei von aller verdunkelnden Konstruktion sich entwickeln zu lassen. „Ich kann Dolche reden,“ urteilt er schon als Student über sich; und diese zweideutige Begabung hat ihm manches Freundschaftsbündnis zerstört. Jetzt war sie am Platze. Feind alles Autoritätsglaubens hat der Autodidakt Friedrich Schlegel sein ganzes Wissen und Können sich selbst geschaffen; sein origineller Geist hat von allen großen Bewegungen seiner Zeit Besitz ergriffen, nicht ohne ihnen den Stempel seines Ichs aufzudrücken. Wer sich mit der ganzen Energie seiner Persönlichkeit seinem Jahrhundert gegenüberstellt, vor keinem Wort und vor keinem Namen zurückschreckt, der wird in Aphorismenform unwiderstehlich wirken.

Friedrich Schlegel hat sich überdies an die beste Quelle gewandt, die ihm für sein Lieblingshandwerk, für das Fragmenteschreiben, Belehrung und Anregung geben konnte. Er hat seine Muster in Frankreich gesucht. Nicht den moralisierenden La Roche-Foucauld hat er sich zum Führer genommen, der mit rücksichtsloser Offenheit einer entsittlichten Zeit die Wahrheit ins Gesicht sagt. Dergleichen paßte nicht für Friedrich Schlegel.

Sein Muster war die schärfste, spitzeste, geistreichste Zunge der Revolutionszeit, jener Chamfort, den Mirabeau „une tête electrique“ genannt hatte. Chamfort ist das verkörperte Wort der französischen Revolution. Zur That ist er nie gekommen. Dazu taugte sein ganzes Naturell nicht. Aber keiner hat, wie er, seinen Zeitgenossen die Parole gegeben; er selbst hält sich im Hintergrund und überläßt anderen, das Wort zur That zu machen. Seine Formeln, wie „guerre aux chateaux, paix aux chaumières“, wiegen lange Reden auf. In Chamforts Maximen feiert der französische esprit seine höchsten Triumphe; noch heute wuchert die französische Essayistik mit dem von ihm hinterlassenen Gute. Wilhelm Schlegel hat Chamforts Werke im Jahre 1796 in der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung besprochen. Merkwürdigerweise ist gerade ihm die Bedeutung der Maximen am wenigsten aufgegangen; er widmet ihnen am Schlusse seiner Besprechung halb anerkennende, halb absprechende Worte. Erst Friedrich hat diese Seite Chamforts für Deutschland entdeckt. Ihm ist Chamfort, was Rousseau scheinen wollte, ein echter Cyniker, im Sinne der Alten mehr Philosoph, als eine ganze Legion trockener Schulweisen. Seine Maximen nennt er ein Buch voll gediegenem Witz, tiefem Sinn, zarter Fühlbarkeit, voll reifer Vernunft und fester Männlichkeit, ohne Vergleich das höchste und erste seiner Art. Er lebt sich ganz in Chamforts Werke hinein; man glaubt Chamfort zu lesen, wenn man Friedrich Schlegels Fragmente vornimmt, und Chamforts Maximen scheinen eine Übersetzung der Schlegelschen Fragmente. Dennoch ist nur der Stil derselbe. Freilich hat Friedrich den ganzen Gedankenapparat Chamforts recipiert, doch tingieren sich bei ihm die Ideen des Franzosen mit den reichen Farben, welche seine intime Kenntnis der Antike, seine Begeisterung für Kantische, dann für Fichtesche Philosophie ihm bieten. Und so tritt denn Friedrichs Vielseitigkeit nirgends imponierender zu Tage, als in den Fragmenten. Politische und sociale Fragen, Philosophie und Ästhetik, Kritik der Litteratur aller Zeiten — kurzum kondensierte Gedankenschätze eines geistvollen Schriftstellers, der sich auf allen Gebieten menschlichen Interesses herumgetrieben hat; und all das mit jener Verve, mit jenem prickelnden Geiste, der heute wie damals zu wirken berufen ist. Freilich ist manches so ganz aus der Zeit heraus geschrieben und gedacht, daß es heute unverständlich, unglaublich scheint. Man nehme nur den einen Gedanken: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters“... Andere Fragmente sind lediglich terminologische Spielereien, wie sie von der Kantischen und Fichteschen Doktrin begünstigt wurden. Bei einigen fühlt der moderne Leser, um wie viel die Gegenwart der Antike ferner steht, als das ausgehende achtzehnte Jahrhundert. Kaum dürfte ein heutiger Schriftsteller gleichviel Kenntnis griechischer und römischer Litteratur bei seinen Lesern voraussetzen. Dennoch bleibt ein umfänglicher Rest, der jetzt noch wie damals wirken kann, der starke und helle Lichtstrahlen

auf Dinge wirft, die heute noch, wie seiner Zeit, besserer Beleuchtung bedürfen.

Friedrich Schlegel hat seine Maximen in drei Abteilungen dem Publikum vorgelegt. In der Zeitschrift Reichardts, im „Lyceum" erschienen 1797 die ersten 127 Fragmente. Sie stehen Chamfort am nächsten und sind vielleicht dem modernen Leser homogener, als die Hauptmasse von 451 Fragmenten, welche im Jahre 1798 das „Athenäum" brachte. An diesen Athenäumsfragmenten haben Wilhelm Schlegel, Schleiermacher und Novalis Anteil, selbstverständlich auch Karoline. Wilhelm Schlegel giebt geschmackvolle Aperçüs eines vielseitig gebildeten Altertumsforschers, so bildende Kunst, wie Dichtung berührend; Novalis ergießt sich in mystischem Dunkel; Schleiermachers Beiträge sind Perlen. Er ist geistreich wie Friedrich und formell glatt wie Wilhelm. Ihm, dem Freunde von Henriette Herz, lag vor allem das Problem der unverstandenen Frau nahe, welche die Bedürfnisse ihres Geistes und ihrer Seele außerhalb der Ehe zu decken sucht. Schleiermacher giebt in einem der Fragmente, in seinem „Katechismus für edle Frauen" eine schrankenlose Apologie der außerehelichen Seelenfreundschaft; er, der Kluge, Bedächtige, Gemäßigte, wird in seinen Forderungen revolutionärer als seine Genossen; er ist direkter Vorläufer des französischen Romanes unserer Tage. — Die dritte Gruppe umfaßt 155 Stück und ist unter dem Titel „Ideen" gleichfalls im „Athenäum" publiziert worden. Friedrich, hier wieder alleiniger Autor, bewegt sich jetzt in der Richtung der mystischen Athenäumsfragmente von Novalis. Schellingsche Gedanken, von denen die „Ideen" reich befruchtet sind, haben nicht beigetragen, sie klarer zu machen.

Die Athenäumsfragmente und die an sie sich anreihenden Aufsätze suchen in erster Linie eine Definition der romantischen Poesie zu geben, Begriff und Umfang derselben zu bestimmen. Auf Goethe und auf Fichte baut Friedrich sein Glaubensbekenntnis auf. Die Abhandlung „über das Studium der griechischen Poesie" brachte noch den modernen Subjektivismus der antiken Objektivität zum Opfer. Die Einleitung der genannten Schrift sucht zu vermitteln. Jetzt ist ihm vollends die antike Poesie kein Maximum mehr. Goethes Dichtung ist an ihre Stelle getreten und mit seinem „Wilhelm Meister" ist für Friedrich Schlegel der Tag angebrochen, dessen Morgenröte er einst verkündigte. Das Bindeglied zwischen Goethe und Fichte bildet der von Friedrich Schlegel geschaffene Begriff der Ironie. Dem alten Verehrer von Sokrates lag das Wort nahe, doch in der Ironie Friedrich Schlegels und der Romantik hat sich die alte Sokratische Vorstellung unter Fichteschem Einflusse stark modifiziert. Nach Fichte ist das Weltall eine Schöpfung des Ichs; jeder Mensch schafft sich die Außenwelt täglich neu. Friedrich Schlegel wendet diese Anschauungsweise folgerichtig auf die Poesie an; in ihr, wenn irgendwo, bereite sich der Mensch eine ideale Welt. Allein wenn

Jena. den 28t Jan 1801

Verzeihen Sie mir, verehrtester Freund, daß ich Ihnen mit einer Bitte beschwerlich falle. Eigentlich ist es nur ein Anhang zu der letzten Bitte meines Bruders. Sind die Bücher von der Götting. Bibliothek noch nicht an uns abgegangen, so bitten Sie noch dieses eine, für das ich hier einen besondern Zettel beylege, noch hinzuzufügen. Ist es zu spät, so bitte ich Sie, mir das Buch welches ich aus einer dringenden Ursache sehr wünschte zu bekommen; mit nächstem auf der Post zu schicken.

Ich habe keinen besonderen Ausgaben auf dem Zettel notirt, weil es deren viele giebt, u es mir nur auf

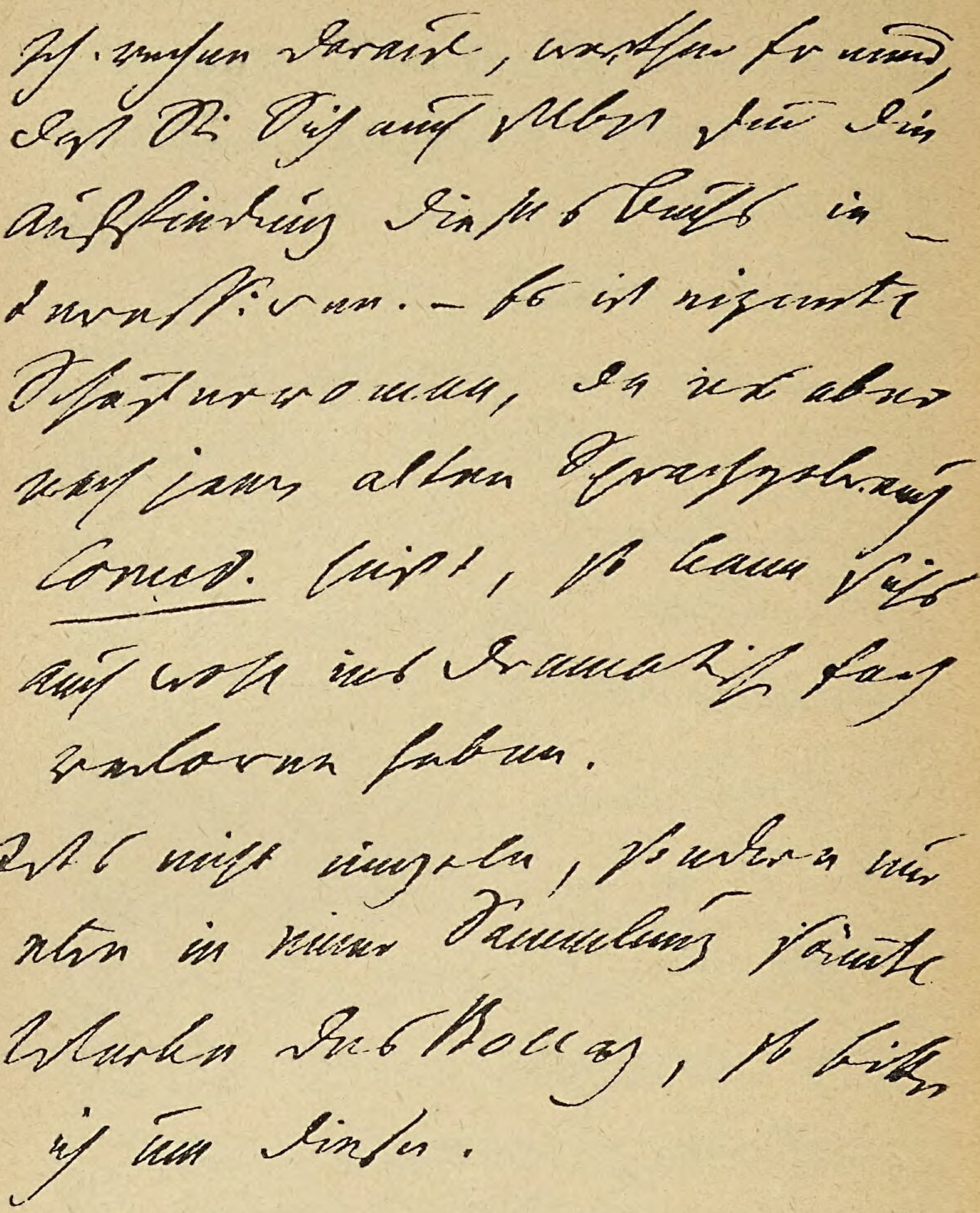
irgend einen ankommt. Im Sulzer sind im Artikel Sylbenmaaß allerlei Ding angestoßen

Ich wünschte gern meinen Geschäftsbrief durch irgend einen Zusatz des Amüsanten zu würzen. Aber ich weiß eben nichts neues als von uns selbst: denn sonst sehe ich niemand. Fichte geht in wenigen Tagen nach Berlin mit Frau und Kind. Das 5te Stück des Athenaeums wird nun bald erscheinen, und Sie werden darin unter andern die göttlichen Naturbetrachtungen von Ihrem Freunde finden. Auch ein — Gedicht von mir. Ich ~~habe~~ bin ~~mich~~ auch in den Orden ~~der~~ —

der Poesie gerathen. Unvermuthlich ist es der Unterredung zuzuschreiben, weil ich seit einiger Zeit dasselbe Zimmer mit meinem Bruder theile.

Wie viel Beyfall Ihr Buch, mit dem Sie die ehrbaren Kunstwerke des Vaterlandes begleitet, hier gefunden hat, hören Sie schon durch meine Schwägerin, die sich Ihnen nebst meinem Bruder empfiehlt angelegentlichst. Tieck ist immer noch kränklich und hat seit der Genoveva nichts eignes mehr dichten können.

Ganz der Ihrige
Friedrich Schlegel



Jena, den 28. Januar 1800.

Verzeihen Sie, geehrtester Freund, daß ich Ihnen mit einer Bitte beschwerlich falle. Eigentlich ist es nur ein Anhang zu der letzten Bitte meines Bruders. Sind die Bücher von der Göttinger Bibliothek noch nicht an uns abgegangen, so eilen Sie noch dieses eine, für das ich hier einen besondern Zettel beylege, noch hinzuzufügen. Ist es zu spät, so bitte ich Sie, mir das Buch, welches ich aus einer besondern Ursache sehr wünsche bald zu bekommen, mir einzeln auf der Post zu schicken.

Ich habe keine besondre Ausgabe auf dem Zettel notirt, weil es deren viele giebt,

der Mensch auf der einen Seite souverän über der Welt steht, die nur ein Produkt seines Ichs ist, ebenso engt ihn diese Welt, dieses Nicht-Ich, auf Schritt und Tritt ein. Je ruhiger und kühler ein Mensch dieser beengenden Welt gegenüber steht, je weniger in seinen Dichtungen die Spuren eines unter den Einschränkungen der Welt leidenden Individuums erscheinen, um so freier, um so unabhängiger wird er erscheinen. Kein Dichter schien damals in Friedrich Schlegels Augen diesem Ideal eines über seinem Werke schwebenden Geistes näher gekommen zu sein, als Goethe. Und Goethe vor allem in „Wilhelm Meister". Was Schiller als das Naive an Goethe charakterisiert, den Mangel jeglicher Äußerung sujektiven Anteils an den Charakteren seiner Dichtungen — das ist für Friedrich Schlegel die Ironie. Allein diese über ihrem Geschöpfe schwebende Ironie kann gesteigert werden und in dieser Steigerung zu dem geraden Gegenteil dessen ausarten, was in der Goetheschen Dichtung als Ironie erscheint. Ein kühl objektives Verhältnis zu dem dargestellten Objekte läßt die souveräne Herrschaft über dasselbe noch lange nicht so klar und augenscheinlich hervortreten, als ein willkürliches Spiel mit ihm. Was auf der einen Seite als Maximum von Objektivität anfing, geht am andern Ende in die unglaublichsten Ausschreitungen des Subjektivismus über. Und Friedrich Schlegel mußte letztlich in Tiecks Märchenkomödien mehr Ironie finden als bei Goethe. Bringen sie doch Dichter

und es mir nur auf irgend eine ankommt. Im Sulzer sind im Artikel Hirtenlied allein drey angeführt.

Ich wünschte gern meinen Geschäftsbrief durch irgend eine Zuthat des Amüsanten zu würzen. Aber ich weiß eben nichts neues als von uns selbst: denn sonst sehe ich niemand. Fichte geht in wenigen Tagen nach Berlin mit Frau und Kind. Das 5. Stück des Athenaeums wird nun bald erscheinen, und Sie werden darin unter andern auch die göttlichen Naturbetrachtungen von Ihrem Hülsen finden. Auch ein — Gedicht von mir. Ich bin auch in den Orden der Poesie gerathen. Vermuthlich ist es der Ansteckung zuzuschreiben, weil ich seit einiger Zeit dasselbe Zimmer mit meinem Bruder theile.

Wie viel Beyfall Ihr Sonett, mit dem Sie die eßbaren Kunstwerke des Vaterlandes begleitet, hier gefunden hat, wissen Sie schon durch meine Schwiegerin, die sich Ihnen nebst meinem Bruder recht sehr empfiehlt. Tieck ist immer noch rheumatisch und hat seit der Genoveva nichts eignes mehr dichten können.

Ganz der Ihrige
Friedrich Schlegel.

Ich rechne darauf, werther Freund, daß Sie Sich auch selbst für die Auffindung dieses Buchs interessiren. — Es ist eigentlich Schäferroman, da es aber nach jenem alten Sprachgebrauch Comedia heißt, so kann sichs auch wohl ins dramatische Fach verloren haben.

Ist's nicht einzeln, sondern nur etwa in einer Sammlung sämmtlicher Werke des Boccaz, so bitte ich um diese.*)

*) Der obige Brief dürfte an den Jugendfreund der Brüder, den Kunsthistoriker Joh. Dan. Fiorillo gerichtet sein, den Fr. Schlegel auch im September des Jahres 1800 um Göttinger Ausgaben des Boccaccio bittet (vgl. „Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm" S. 442). Die erwähnte Comedia ist Boccaccios „Ameto"; über den „Ameto" handelt Sulzers „Allg. Theorie der schönen Künste". 2. Aufl., 2, 595b unter „Hirtengedichte". Natürlich brauchte Fr. Schlegel das Buch für seinen Boccaccioaufsatz. — Das erste Stück des dritten Bandes vom „Athenäum" brachte Hülsens „Naturbetrachtungen auf einer Reise durch die Schweiz" und Fr. Schlegels Gedicht „An Heliodora".

und Publikum, nicht vielleicht in der strengstilisierten Form der antiken Parabase, sondern in wirren und willkürlichen Vermengungen auf die Bühne. Letztlich konnte also auch Tieck als größerer Dichter erscheinen, denn Goethe.

Zunächst ist ihm Goethes „Wilhelm Meister“ das Höchste, was die Poesie geleistet hat; er ist ihm nicht weniger Kanon als die griechische Poesie im Aufsatze über das Studium. Alle Gesetze dichterischen Schaffens möchte er aus ihm ableiten; und hier, wie immer, terminologisch spielend identifiziert er Roman und romantisch; gleich daneben braucht er den letzteren Begriff in ganz anderem Sinne, sei es als Romanzo der Italiener, sei es als romantisch-phantastisch in heute gang und gäber Bedeutung.

Der Aufsatz über „Wilhelm Meister“, in dem Goethe als Statthalter der Poesie auf Erden gefeiert wird, ist Fragment geblieben; Friedrich Schlegel bezeichnete mit Vorliebe als seine Fortsetzung den „Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken“, welcher in dem erst 1800 im „Athenäum“ veröffentlichten „Gespräch über die Poesie“ eingeschaltet ist. Das „Gespräch“, ein Sammelaufsatz von vier kleineren Essays, dankt seine Form ebenso den Platonischen Dialogen, den modernen Nachahmungen derselben, wie sie insbesondere Lessing, Herder, Klopstock, Goethe, endlich Wilhelm Schlegel versucht haben, als insbesondere den Diskussionen, die thatsächlich in Berlin, Jena und Dresden zwischen den Anhängern der Romantik stattzufinden pflegten. Der genannte Goetheaufsatz knüpft an die Kontrastierung an, welche Schiller in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zwischen dem jungen und dem reifen Goethe aufgestellt hatte. Friedrich Schlegel arbeitet mit seinen Kategorieen objektiv und subjektiv und setzt drei Perioden Goethescher Entwicklung fest: den subjektiven Goethe des „Götz“, den halb subjektiven, halb objektiven des Tasso, der seine Individualität noch immer geltend macht, endlich den rein objektiven des „Wilhelm Meister“ und des „Hermann“.

Die Wandlung der Anschauungen Friedrich Schlegels schreitet rasch vorwärts; Shakespeare und Dante treten mählig in den Vordergrund und werden ihm die Höhepunkte der romantischen Poesie. Ein weiterer Aufsatz des „Gesprächs“ kommt in Betracht, „Über die Epochen der Poesie“ betitelt. Drei ebenbürtige Epochen werden aufgezeigt: die antike, noch immer mit den Prädikaten höchster Bewunderung belegt; die mittelalterliche, deren Häupter Dante, Petrarca, Boccaccio, sogar Guarini, endlich Cervantes und Shakespeare jetzt im glänzendsten Licht erscheinen; endlich die moderne mit Goethe. Parergon dieses Epochenaufsatzes ist die Recension des Tieckschen „Don Quixote“, ist insbesondere die Studie über Boccaccio in den „Charakteristiken und Kritiken“, in der Friedrich noch einmal auf Grund emsigster Durchforschung der Bibliotheken mit umfänglichem neuen Materiale aus dem Vollen charakterisiert.

Noch einen Schritt weiter geht der „Brief über den Roman“, ein weiterer Teil des „Gesprächs“. Er sucht eine neue Definition des Romantischen zu geben. Jetzt schon ist nicht mehr der „Wilhelm Meister“ das Substrat, sondern die formloseren Dichtungen Jean Pauls. Der Weg vom Maximum der Objektivität zum Maximum des Subjektiven ist glücklich durchschritten. Nunmehr kommen für Friedrich Schlegel an Shakespeare und Cervantes nur noch die phantastischen Seiten in Betracht; und mit vollem Recht darf er von diesem Standpunkte aus ihnen Ariost beigesellen. Das Phantastische, das im besseren Sinne Sentimentale dünkt ihm höchstes Ziel der Poesie. Romantisch sei, was uns einen sentimentalen Stoff in phantastischer Form darstellt — das Wort romantisch also hat endlich die Bedeutung angenommen, unter der es dem 19. Jahrhundert geläufig ist. Die Bedeutung ist dem formlosen Schaffen eines Novalis auf den Leib zugeschnitten; was man so gewöhnlich die Ausschreitungen der Romantik nennt, hat in dem „Briefe über den Roman“ seine theoretische Begründung gefunden.

Verkündet er ja doch ein Evangelium unbedingter Freiheit! Und dennoch, gerade aus dieser unbedingten Principienlosigkeit ist für Friedrich Schlegel das Bedürfnis eines sicheren Anhalts erwachsen. Der vierte Aufsatz des „Gesprächs“, die „Rede über die Mythologie“, zieht trotz dem scheinbaren Gegensatze ihrer Behauptungen nur die Folgen aus dem „Briefe über den Roman“. Die „Rede“ beklagt, daß der Gegenwart eine Mythologie fehle, wie die Antike sie besessen hatte. Eine Schellingsche Idee führt Friedrich Schlegel schnurstracks zum Mysticismus und zu Jacob Böhme; Schellings Forderung nämlich, die neue Naturphilosophie mit einer neuen Mythologie zu verbinden. Die Schelling-Hardenbergsche Naturphilosophie ist ihm Vorstufe dessen, was er wünscht. Noch fehle eine mythologische Ansicht der Natur. Diese soll durch eine Wiedererweckung der alten Mythologieen geschaffen werden. Der Orient, auf den über den Hellenismus hinaus schon Hamann und Herder hingewiesen haben, war auch dem Freunde Hardenberg als Land der Erfüllung alles seines Sehnens erschienen. Und innerhalb des Orients wittert Friedrich Schlegel vor allem in Indien geheime Schätze der Religion. Was er hier aus dunklem Ahnen prophezeit, ist für ihn in Paris später zur Erfüllung gekommen.

Mythologie, Religion — diese Forderungen sind nicht so neu. Schon der Aufsatz „Über die Philosophie. An Dorothea“ vom Jahre 1798 bewegt sich in ähnlichen Bahnen. Er nennt Religion die eigentliche Tugend des Weibes; Religion sei die innerlich gewordene Bildung, die sich als Anbetung des Universums und seiner Harmonie dokumentiere. Den Vorstellungen des „Gesprächs“ noch näher rückt die Recension von Schleiermachers „Reden über die Religion“ vom Jahre 1799. Sie wirft bei allem Lobe und bei aller Anerkennung dem Buche des Freundes einen Schein der Irreligiosität vor. Schleiermacher habe die

lebendige Harmonie der Bildung und Anlage der Menschheit nicht ergriffen. Die „Ideen“ von 1799 dilettieren vollends, wie man sehr richtig bemerkt hat, in Religion. Friedrich Schlegel verkündigt in ihnen mit Sehermiene eine großer Morgenröte, eine große Auferstehung der Religion. Religion, sagt er, mit Schellingschen Begriffen spielend, sei die allbelebende Weltseele der Bildung, das vierte unsichtbare Element zur Philosophie, Moral und Poesie. Natürlich konnte bei so zweideutigen Wendungen eine endlose Verwirrung nicht ausbleiben.

Nicht nur die „Rede über die Mythologie“ führt auf ältere Vorarbeiten zurück, auch der „Brief über den Roman“ entwickelt Vorstellungen, welche allmählich in Friedrich Schlegel sich gebildet hatten; noch mehr: er redet pro domo, er ist eine theoretische Apologie der „Lucinde“. Schon im Jahre 1794 glaubte Friedrich Schlegel zur Dichtkunst berufen zu sein. Im Jahre 1798 geht er endlich an die Bethätigung seines vermeinten Berufs. Er wollte den Roman seines Lebens schreiben; was er geliefert hat, grenzt in jeder Hinsicht ans Unglaubliche. Reine Verstandesthätigkeit, die auf jeden Einfluß nicht dichterischer Eingebung, nein auch nur des Geschmackes verzichtet, konnte sich nicht ärger vergehen. Friedrich hat gewagt, Dinge zur Sprache zu bringen, Scenen vorzuführen, an die man damals in einem ernstgedachten Roman nicht gewöhnt war. Allein die Thatsache an sich gäbe keinen Grund des Vorwufs; die Formlosigkeit, in der alles vorgebracht wird, der marklose Schwulst hat ein Werk ertötendster Langweile zu Tage gefördert. Friedrich Schlegel kann nicht erzählen; diese einfachste, billigste Forderung, die an einen Romanschriftsteller gemacht werden darf, kann er nicht erfüllen. Und dabei fühlt man auf jeder Seite des Buchs, wie sich der Autor gemüht hat, originell zu sein. Die schrankenlose Freiheit des Phantastischen, die der „Brief über den Roman“ für den Roman in Anspruch nimmt, konnte nicht kläglicher mißbraucht werden. Alles, was Friedrich, mühsam in allen Winkeln seiner dichterischen Begabung herumstöbernd, an Phantasie aufzutreiben weiß, ist schale Allegorie. Kaum daß die wenigen Zeilen autobiographischer Daten, welche in den Roman verwebt sind, die endlose Öde des Ganzen unterbrechen . . .

„Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde.
Frech, ohne Kraft umarmt er die,
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde.“

Das Epigramm, welches Wilhelm Schlegel gut gefunden, an dem Karoline sich weidlich gefreut hat, charakterisiert die „Lucinde“ unübertrefflich. Um diesen traurigen Effekt zu erreichen, hat Friedrich die intimsten Seiten seiner Beziehung zu Dorothea schamlos der Welt preisgegeben, hat er sich auf Jahre hinaus als Mensch kompromittiert.

Die französischen Biographen Friedrich Schlegels sehen in der „Lucinde" eine formale Nachahmung von Boccaccios „Fiametta". Wir wissen heute, daß er erst im September 1800 die „Fiametta" entdeckt hat, während die „Lucinde" bereits 1799 erschienen ist.

Auch die „Lucinde" hat ihre Verteidiger gefunden. Das junge Deutschland, Gutzkow voran, hat sich ihrer gefreut. Viel verwunderlicher ist's, daß selbst der ernste Schleiermacher dem Romane des Freundes „Vertraute Briefe über die Lucinde" nachfolgen ließ, um ihn zu retten. Er hat sich dieses Schrittes später geschämt. Auch ein Nachzügler romantischer Lyrik, Vermehren, hat für die „Lucinde" eine Lanze gebrochen.

Trotz dem Mißerfolge dachte Friedrich daran, einen zweiten Band dem ersten folgen zu lassen; ganz im romantischen Stile sollten Gedichte in reicher Fülle eingestreut sein. Friedrich hat sich an die Abfassung der Gedichte zuerst begeben; sie haben ihn zur poetischen Arbeit in gebundener Rede geführt. Der zweite Band ist nie erschienen. —

Friedrich Schlegel hat seine Arbeiten im „Athenäum" mit einem seiner witzigsten Produkte beschlossen, mit dem sehr zeitgemäßen Aufsatze „Über die Unverständlichkeit". Unverständlichkeit hat man ihm früh vorgeworfen. Nicht nur die letzten Athenäumsaufsätze, auch die älteren, glänzendsten seiner Essays, insbesondere aber die „Fragmente" hatte man mit dem Rufe „Unverständlich!" totschlagen wollen. Mit beißender Ironie giebt er jetzt seinen Gegnern ihre Beschuldigung zurück. Seine Unverständlichkeit schreibt er ihrem Unverstande zu.

Das Abschiedswort seiner essayistischen Thätigkeit vor seiner Übersiedlung nach Paris ist der übers Knie gebrochene Schluß seines fragmentarischen Lyceumaufsatzes über Lessing in den „Charakteristiken und Kritiken". Von Lessing ist jetzt keine Rede mehr; ausschließlich Friedrich Schlegelsche Tendenzen werden in Essay- und in Fragmentform, endlich auch in Distichen, in dem polemischen Gedichte „Herkules Musagetes" vertreten. Nach rechts und links fallen die Schläge; selbst Goethe wird nicht mehr verschont. —

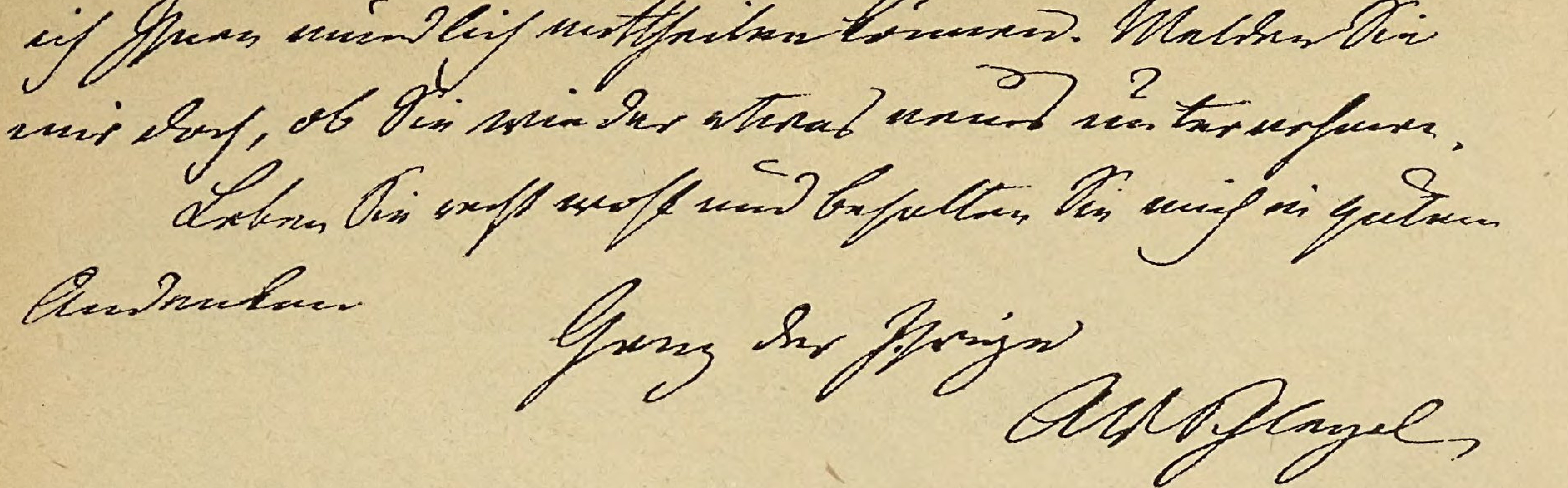
Wilhelm Schlegels Arbeiten fürs Athenäum bewegen sich in den Bahnen des entwicklungsfähigeren Bruders; allerdings ist Wilhelm nicht bis ins Letzte seinem Bruder nachgegangen. Er ist zahmer. Die blendende Form seiner Aufsätze leiht den Paradoxieen Friedrichs einen geschmeidigeren, leichter anpaßlichen Ausdruck. Manches Wort Friedrichs, das durch gesucht übertriebenen Ausdruck und echte Überzeugungstreue zu einer schwerverdaulichen Kost wird, rundet sich in Wilhelms Munde zu einem witzigen, fast möchte ich sagen frivolen Aperçü. Ein guter Teil von Wilhelms Athenäumsaufsätzen knüpft an ältere Arbeiten an. Die Polemik gegen Klopstocks einseitige Ansichten über die Schönheit und Kraft der deutschen Sprache wird mit meisterhafter Persiflage in dem Kunstwerkchen fortgesetzt: „Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische

Berlin d. 15 Jan 1803.

Hundertmal habe ich mir Vorwürfe darüber gemacht, verehrtester Freund, daß ich Ihnen für das schöne Geschenk von dem 3ten Theile Ihres Tasso nicht sogleich gedankt, als ich heute durch den Empfang des 4ten Theils aufs angenehmste überrascht wurde. Für beyde sage ich Ihnen den verbindlichsten Dank, und wünsche Ihnen Glück zu der Vollendung dieser schwierigen Unternehmung, das Sie mit solcher Beharrlichkeit, mit zunehmender Fertigkeit und unverminderter Kraft und Lust glücklich

Was zum Theil Schuld an der Verzögerung meiner Antwort gewesen, war der Wunsch, Ihre Sendung auf irgend eine Art erwiedern zu können, und da ich doch eben nichts hatte. Auch Ostern hoffte ich Ihnen mit dem ersten Bande meines Spanischen Theaters aufwarten zu können; für jetzt wird Ihnen H. Prof. Schelling einige Übersetzungen aus dem Petrarca mittheilen, denen ich Ihren Beifall wünsche.

Ihre Bemerkungen über Ihren Tasso, dessen Lesung mir für Sprache und Versbau sehr lehrreich ist, möchte


ich Ihnen mündlich mittheilen könnend. Melden Sie mir doch, ob Sie wieder etwas Neues unternehmen.
Leben Sie recht wohl und behalten Sie mich in gutem Andenken.
Ganz der Ihrige
AWSchlegel

Wilhelm Schlegels Brief ist an J. D. Gries gerichtet und zum großen Teile in dessen Biographie abgedruckt. (Aus dem Leben von Johann Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen. Als Handschrift gedruckt 1855. S. 50). Gries' Übersetzung des befreiten Jerusalems erschien Jena 1800—1803 in zwei Bänden. Die von W. Schlegel erwähnten Übersetzungen aus Petrarca waren für die „Blumensträuße" bestimmt.

Gespräche.“ Ältere Polemik findet weiters ihre Fortsetzung in zahlreichen Recensionen, welche nach allen Seiten das Gebäude der Romantik fertigstellen. Der Moderoman und sein Hauptvertreter Lafontaine, dann die übrigen Vorkämpfer platter Alltäglichkeit in der Dichtung, Thümmel, Kotzebue, werden gegeißelt, während er gleichzeitig dem Volksmärchen Tiecks ein Ehrendenkmal stiftet. Der wichtigste Angriff gegen die Plattheit der gleichzeitigen Litteratur geschieht in der Vergleichung der Dichter Matthisson, Voß und Schmidt von Werneuchen, deren Abschluß eine unübertreffliche Parodie bildet, ein den drei Dichtern in den Mund gelegter Wettgesang. Ein Schillersches Thema, die Berechtigung der Sinnlichkeit in der Poesie, findet in der Anzeige von Parnys „Guerre des dieux“ seine Erörterung. Wie schon in dem Aufsatze gegen Voß und seine Nebenmänner greift er auch anderweitig zur gebundenen Form, um kritische Probleme in sie zu kleiden, und schafft in der selbst von Schiller bewunderten Elegie „Die Kunst der Griechen. An Goethe“ ein imponierendes Pendant zu den Aufsätzen seines Bruders über den Verfasser des Wilhelm Meister.

Im Fahrwasser der Kritiken des „Athenäums“ bewegt sich nicht minder der erst in den „Charakteristiken und Kritiken“ publizierte Aufsatz über Bürger: er tritt dem Boccaccio-Essay des Bruders würdig an die Seite. In ihm hat sich Wilhelm definitiv von Schiller losgeschrieben; er kehrt zu seinen Jugendidealen, er kehrt zu Bürger zurück, er schreibt endlich die Replik gegen Schillers Bürgerkritik von 1791. Doch nicht nur negative Polemik, wirklich ergebnisreiche Studien über die Geschichte der Ballade, an denen auch Karoline ihren guten Anteil hat, sind in dem umfangreichen Aufsatze enthalten. Was er in ihm theoretisch festsetzt, bethätigt er gleichzeitig in einem neuen Genre von Balladendichtungen, in den Romanzen „Leonardo da Vinci“, „Die Warnung“ (Ahasverusstoff) und „Fortunat“.

Zur Fragmentform ist Wilhelm Schlegel nur durch seinen Bruder gekommen. Er hat sie selbständig weiter gebildet in den skurrilen Invektiven des „Reichsanzeigers oder Archivs der Zeit und ihres Geschmacks“ — prosaischen Xenien gegen Nicolai und Böttiger, Wieland und Wilhelm v. Humboldt, Aristophanischen Witze von verblüffender Grobheit.

Am weitesten folgt er den Impulsen seines Bruders in dem Gespräche „Die Gemälde“.

Im Sommer 1798 kamen die Romantiker in Dresden zusammen bei der Schwester der Schlegel, bei Charlotte Ernst. Die beiden Brüder, Karoline, Hardenberg, Steffens feierten die Konstituierung der Schule. Die Dresdner Kunstschätze wurden bewundert. Und was sich als Ergebnis des gemeinschaftlichen Besuches der Dresdner Galerie einstellte, suchte Wilhelm in dem genannten Aufsatze zusammenzufassen. Selbstverständlich gebührt Karoline und Friedrich Schlegel ein wesentlicher Anteil. Die

„Symphonie", wie Friedrich dergleichen zu nennen pflegte, führt für die Kunst durch, was das „Gespräch über die Poesie" für letztere thut. Sie legt dem Hauptaccent auf die katholisch-religiöse Kunst. Diese soll neben der antiken rehabilitiert werden. Wilhelm greift auch jetzt zur dichterischen Form; das Sonett, der Liebling des einstigen Lehrers und Freundes Bürger, dient zu kleinen Porträts einzelner Maler und einzelner Kunstwerke. Von jetzt ab wird das Sonett die romantische Dichtform par excellence. Am deutlichsten verkündigt Wilhelms Gedicht „Der Bund der Kirche mit den Künsten" die religiös-mittelalterlichen Tendenzen der romantischen Kunstlehre. Weiter hat Wilhelm Schlegel die Pfade seines Bruders nie beschritten.

Natürlich macht sich auch der Übersetzer Wilhelm im „Athenäum" geltend. Theoretisch in der Recension von Soltau's „Don Quixote", die das ganze Gewicht von Wilhelms Autorität zu Gunsten der Cervantes-Übersetzung des Freundes Tieck in die Wagschale wirft, weiters in der Abfertigung eines unwissenden Recensenten seines Shakespeare; eigne Übersetzungsversuche hat Wilhelm im „Athenäum" veröffentlicht aus dem Gebiete der antiken Elegie und Idylle, ferner den ersten Gesang von Ariosts „Rasendem Roland". Die Übersetzungen romanischer Dichter, welche mit dem letztgenannten Versuche das Athenäum einleitet, finden ihre Fortsetzung in den „Blumensträußen" von Übertragungen kleinerer Dichtungen von Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost, Torquato Tasso, Guarini, Montemayor, Cervantes, Camoëns. Sie haben in Deutschland zum ersten Male einen eindringlicheren Blick in die romanische Lyrik ermöglicht. Seinen Calderon hat Wilhelm Schlegel damals dem deutschen Volke geschenkt; die völlig neue Erscheinung hat mächtig gewirkt. Selbst Schiller hat das eingestanden. Und das Schicksalsdrama wäre in Form und Inhalt ohne Schlegels Calderon nicht zu denken.

Sichtlich dient Wilhelm Schlegels Dicht- und Übersetzungskunst seit der Stiftung des „Athenäums" ausschließlich den Zwecken der Schule; wenn nicht romantischer Dichter, ist er doch Dichter für die Romantik. Ja Parteizwecke haben selbst zu größeren dichterischen Kompositionen Anlaß gegeben. Das neue Jahrhundert wird begrüßt in einem Goetheschen Jugenddichtungen nachgebildeten Poem: „Ein schön kurzweilig Fastnachtspiel vom alten und neuen Jahrhundert". Es spielte der Zeit der Aufklärung böse mit. Gegen den dichterischen Hauptvorkämpfer der Aufklärung des 18. Jahrhunderts richtet sich die „Ehrenpforte für Kotzebue"; sie sollte den alten Feind der Romantik annihilieren, der eben erst im „Hyperboräischen Esel" die Fragmentisten an den Pranger gestellt hatte. Wilhelm kann sich in diesem umfangreichsten Kunstwerk seiner litterarischen Polemik nicht genug thun: satirische Sonette, boshafte Distichen, Xenien gegen die einzelnen Stücke, ein ironischer Festgesang, eine Ode, Terzinen, in denen der Sarkasmus zur Grobheit wird, und insbesondere eine im Stile der Tieckschen Märchen-

Komödien gehaltene dramatische Satire, die den Angegriffenen mit seinen Anhängern, mit seinen Lieblingsgestalten und mit seinem Publikum auf die Bühne bringt. Mag Wilhelm Schlegel mitunter etwas derb zugreifen, mag manches selbst die Grenzen Aristophanischen Witzes überschreiten, sicherlich hat er ein Büchlein von heute noch hinreißendem Interesse geschaffen.

Weniger glücklich ist der gleichzeitige Versuch, ein Drama in hohem Stile zu schreiben, die einzige dichterische Leistung der Zeit, in der Wilhelm nicht für den nächsten Zweck von Romantik arbeitet — der „Jon". Der „Jon" soll ein Gegenstück zu Goethes „Iphigenie auf Tauris" sein. Doch während Goethe den von Euripides behandelten Stoff ganz zu seinem Eigentum gemacht hat, indem er ein gutes Stück seiner eignen Existenz hineinflocht, steht Wilhelm Schlegel dem Euripideischen „Jon" kühl und kalt, ohne alle innere Beziehung gegenüber, er bleibt auch hier der objektive Kritiker. Goethen ist der Stoff der „Iphigenie" einmal aufgegangen, Schlegeln der des „Jon" nie. Ganz Philologe und Ästhetiker sucht er, was Jahrhunderte an dem Euripideischen Drama getadelt haben, zu beseitigen und durch formal tadellose Ergänzungen zu ersetzen. Er hat ein strenggeschlossenes Kunstwerk geschaffen; ein tragisch erschütterndes Werk konnte indes nicht entstehen. Theatralisch nicht wirksamer als Goethes „Iphigenie", entbehrt der „Jon" die intimen Wirkungen des Goetheschen Stücks, die nur einem Dichter gegönnt sind, der mit der ganzen Totalität seines Ichs schafft. Bei Wilhelm hat nur der Verstand gearbeitet. Gerade dieselbe äußere Korrektheit, welche die Schlegel an den Schöpfungen eines Ramler immer verurteilt haben, ist der einzige Vorzug des „Jon" geworden. —

Das romantische Pendant zum „Jon" sollte ein Tristan-Epos werden. An Gottfried von Straßburg wollte Wilhelm Ähnliches durchführen, wie an Euripides; der Versuch ist Fragment geblieben. Dagegen hat Friedrich Schlegel in seiner Tragödie „Alarkos" das romantische Gegenstück zum „Jon" geliefert. Der „Alarkos" ist in Jena entstanden, ebenso wie ein großer Teil der obengenannten Athenäumsaufsätze. Die Übersiedlung von Berlin nach Jena fällt in die Mitte des Jahres 1799. Am Ende seines Berliner Aufenthaltes macht Friedrich den unleugbaren Eindruck der Erschlaffung: die mühsame Arbeit an der mißschaffenen „Lucinde", das schier widernatürliche Ringen mit dichterischen Problemen hat ihn derart ermüdet, seine Geisteskräfte derart in Anspruch genommen, daß er auf den thatkräftigen, arbeitsfrohen Fichte den abstoßenden Eindruck apathischer Faulheit machte. Fichte war durch den Atheismusstreit, nicht so sehr wegen seiner irreligiösen Ansichten, als wegen taktloser Verteidigung derselben gezwungen worden, Jena zu verlassen. In Berlin sollte er eine neue Heimstätte finden; niemand freute sich mehr auf ein energisches Zusammenwirken mit ihm, als Friedrich Schlegel; Fichte, Schleiermacher, Tieck, er selbst als Bindeglied, die Frauen

Dorothea und Henriette Herz als Beraterinnen — sie hätten eine unwiderstehliche Phalanx abgegeben. Bald nach Fichtes Ankunft zeigt sich die Unmöglichkeit eines Zusammenwirkens; Fichtes scharf ausgeprägte, rauhe, energische Natur konnte sich dem Leben nicht anpassen, wie es Friedrich Schlegel führte. Tieck ging nach Jena; Friedrich folgte nach mit Dorothea. Auch pekuniäre Gründe haben ihre Rolle gespielt. — In Berlin ward's drum nicht besser; Schleiermacher und Fichte fanden sich nicht.

Auch in Jena kommt Friedrich nicht in besseres Fahrwasser; mißliche äußere Verhältnisse beengen ihn. Die Frauen Karoline und Dorothea vertrugen sich nicht. Für Karolinens geistige und sittliche Beweglichkeit hatte die stillere Dorothea kein Organ; die Tochter Karolinens, Auguste, bildete den ersten Streitpunkt. Dorothea, die unter schweren Verhältnissen zwei tüchtige Söhne erzogen hat, dürfte im Recht gewesen sein, wenn sie der Schwägerin vorwarf, sie mißbrauche die Anlagen ihrer Tochter zu äußerlichen Effekten. Die Entfremdung vergrößerte sich noch, als Karoline an Schelling näher und näher herantrat, dem Bruder ihres Gatten Grund zu berechtigten Vorwürfen gab, dennoch aber Wilhelms Groll von sich abzuwenden und auf Friedrich zu lenken wußte. Dazu kam: Auguste starb, im Tode von Wilhelm und Friedrich besungen; die enge Verbindung Karolinens mit Schelling trat grade in diesem Augenblicke besonders anstößig hervor. Dann kam Friedrich in unmittelbaren Wettstreit mit Schelling; er hatte begonnen, philosophische Kollegien an der Universität Jena zu lesen. Unklar und verworren, schwer verständlich und kein geübter Dozent, konnte er gegen Schellings glänzende Lehrerfolge nicht aufkommen. Kurz, die Kluft zwischen den Paaren Friedrich und Dorothea, dann Karoline und Schelling wurde täglich größer. Bei all' dem gestaltete sich Friedrichs pekuniäre Situation immer unangenehmer; die Jenenser litterarische Thätigkeit trug wenig Geld.

Der Mißerfolg der „Lucinde" schreckte ihn nicht ab; er glaubt im Gegenteil ein metrisches Formtalent in sich entdeckt zu haben. Er sucht dem Bruder die schwierigsten metrischen Kunststückchen nachzumachen und, wie er sich einst die „Lucinde" Zeile für Zeile abgerungen, reiht er jetzt mühsam und mit unsäglicher Anstrengung Vers an Vers. Der Gehalt tritt für ihn meistens in den Hintergrund; die Freude, schon bei den ersten metrischen Versuchen Stanzen, Canzonen, Sonette zu Papier gebracht zu haben, läßt seine Dichterthätigkeit ganz in Formspielerei aufgehen. Kaum, daß der tiefe Schmerz über den Tod Augustens in dem Gedichte „Der welke Kranz" durch die Verskünstelei durchdringt. Selten nur glückt ein Wurf, wie das große Gedicht „An Heliodora", das Dorotheen den Dank für ihren belebenden und beseligenden Einfluß abstattet.

Die dichterischen Leistungen der Romantiker sollten nach dem Eingehen des „Athenäums" in einem Almanache vereinigt werden; nur ein

Jahrgang 1802 des sogenannten Schlegel-Tieckschen Musenalmanachs ist erschienen. In ihm überblickt man die Schöpfungen von Friedrichs spätem Dichterfrühling.

Die umfänglichste und geschlossenste Dichtung der Jenenser Zeit ist der „Alarkos". Er sollte das große Problem lösen, das antike Drama mit dem ebenbürtigen Calderons zu amalgamieren. Thatsächlich ist nur ein höchst unerquickliches metrisches Kunststückchen zustande gekommen. Der Einfluß der Calderonschen Form hat böse gewirkt; Friedrich leistet das Unglaubliche in geschmackloser Häufung der Assonanz. Immerhin verdirbt schon der behandelte Stoff, eine kurz vorher von Rambach veröffentlichte spanische Geschichte, jede Freude an dem Produkt. Dem „Alarkos" hat Goethes energische Unterstützung noch weniger nützen können als dem „Jon". Gleichwohl hat auch er in Deutschland Schule gemacht.

Still und bescheiden hat Dorothea neben den pomphaft angekündigten Dramen der Brüder die sympathischeste Leistung der älteren Romantik auf dem Gebiete der Dichtung zustande gebracht. Ihr Roman „Florentin" von 1801 macht nicht die Ansprüche der „Lucinde", nicht die der Tieckschen Arbeiten. Im engen Anschlusse an das Muster des „Wilhelm Meister" erzählt sie ruhig und schlicht Dinge, die sie zum Teil selbst miterlebt hat. Man darf bedauern, daß das Buch wie fast alle Romane der Romantik es über den ersten Band nicht hinausgebracht hat.

Während Friedrich Schlegel mit epochemachenden Leistungen einsetzt, um am Ende seines Aufenthaltes in Deutschland in eine ganz zerfahrene Thätigkeit zu verfallen, hat Wilhelm sich einen glänzenden Abgang gesichert, ehe er mit Frau von Staël Deutschland verließ. Jede Wirkung klüglich berechnend, hat er letztlich eine Zusammenfassung der kritischen Thätigkeit der Romantiker geboten und sich durch diese ein- für allemal den Haupteffekt gesichert. Von den Berliner Vorlesungen ab tritt Wilhelm Schlegel vor dem Publikum in die erste Linie, Friedrich hingegen zurück, mag auch fast alles Ideenmaterial, wenigstens der weitaus bedeutendere und tiefere Teil desselben, dem jüngeren Bruder angehören. Wilhelm hat zuerst einen populären Ausdruck für die Tendenzen der Romantik gefunden und, nachdem alle bisherigen Kundgebungen der Romantik auf ein engbegrenztes Publikum sich beschränkt hatten, zum ersten Male auf weitere Kreise gewirkt. Kein Wunder, daß von jetzt ab er als der bedeutendere, schöpferischere gilt, daß es erst der späteren Forschung vorbehalten blieb, Friedrichs wesentlicheres Verdienst klarzustellen.

Die Vorlesungen sind vor einem ausgewählten Zuhörerkreis in den Wintermonaten der Jahre 1801 bis 1804 gehalten worden. Die unerquicklichen Jenenser Verhältnisse haben Wilhelm nach Berlin gelockt, wo er mit offenen Armen empfangen wurde. Die Schauspielerin Unzelmann hat ihn Karolinens Untreue vergessen lassen; er stattete seinen Dank in ausführlichen Besprechungen ihrer Leistungen ab; auch die Schwester Tiecks, Sophie Bernhardi, ist ihm nahe gekommen. Noch im Jahre 1802

schreibt ihm Karoline nach Berlin die aufmerksamsten Briefe; und man hat sich auch ohne viel unangenehme Worte im Mai des Jahres 1803 getrennt, Karoline, um mit Schelling die glücklichste Verbindung ihres bewegten Lebens einzugehen, Wilhelm, um fortan von Frau zu Frau zu flattern.

Unbeirrt durch solche Ereignisse hat Wilhelm seine Vorlesungen durchgeführt. Sie umfassen drei Cyklen: Kunstlehre, Geschichte der klassischen Litteratur, Geschichte der romantischen Litteratur. Weitaus der imponierendste Teil ist der erste. Wenn Wilhelm Schlegel über antike Litteratur oder über Dante und Petrarca spricht, so galt es im wesentlichen nur, alte Darstellungen seines Bruders oder langgehegte eigene Anschauungen in neue Form zu gießen. Die Kunstlehre indes war bestimmt, gegenüber der platten Detailkritik des 18. Jahrhunderts die Charakterisiermethode der Romantik zu apologisieren, wie sie von den Brüdern unter Karolinens Mithilfe geschaffen worden war — ein Kampf ums Dasein, aus dem Wilhelm Schlegel siegreich hervorgeht. Daß es ihm gelungen ist, das Problem einer erschöpfenden Ästhetik zum ersten Male für Deutschland in klassischer Weise zu lösen, ist aus mehr denn einem Grunde bewundernswert. Die Begabung des Mannes lag nicht nach dieser Seite; freilich hat ihn sein historischer Takt in vielen Fällen vor doktrinären Paradoxen bewahrt und seinen Werken längere Dauer gesichert. Dann aber wirkte gerade auf diesem Felde die Fülle schwer vereinbarer Paradoxieen des Bruders verwirrend, ihr orakelhafter Charakter verundeutlichend. Der sichere Anhalt, welcher ihn durch das Labyrinth romantischer Doktrinen geführt hat, ist Schellings Identifizierung von Natur und Kunst. Wenn die Kapitel über Poesie, insbesondere, wo es sich um formale, metrische Fragen handelt, unübertrefflich sind, so giebt der über bildende Kunst handelnde Teil eine hohe Vorstellung von Wilhelm Schlegels einschlägigem Wissen.

Das Schwergewicht der litterarhistorischen Vorlesungen fällt natürlich auf die Geschichte der romantischen Litteratur. Hier hat Wilhelm Schlegel bahnbrechend gewirkt. Friedrich Schlegels flüchtige Hinweise auf das Mittelalter sind zu einer erschöpfenden Rettung desselben ausgestaltet worden. Er charakterisiert zum ersten Male die altgermanische Dichtung eingehend und liebevoll. Nicht nur das Nibelungenlied, auch britannische und nordfranzösische Heldensage, endlich die Fabliaux und Volksbücher haben eine feinsinnige Untersuchung erfahren, die mit Recht als Ausgangspunkt moderner Germanistik und Romanistik gelten darf.

III. Friedrich Schlegel von 1803—1829.

a) Paris und Köln. (1803—1808.)

Wilhelm Schlegel brachte mit den Berliner Vorlesungen seine Thätigkeit in Deutschland zu einem schönen und befriedigenden Abschluß. Sein Bruder stand gleichzeitig vor einer Katastrophe; seine wissenschaftliche Bedeutung hatte er mutwillig einer falschen Tendenz aufgeopfert und mit dichterischen Fehlgeburten nicht nur seinen guten Ruf, auch seine Existenz in Frage gestellt. Von Jena ging er nach Berlin dem Bruder nach, ohne an dem Orte einstiger Wirksamkeit etwas zu erreichen. Von da zieht es ihn schon unter den peinlichsten pekuniären Verhältnissen nach Dresden zu der stets hilfsbereiten Schwester Charlotte. In Deutschland war seines Bleibens nicht länger; er bedurfte dringend neuer Lebensquellen, einer eindringlichen Auffrischung; und diese glaubte er nirgends besser zu finden, als in dem durch Napoleon zur Hauptstadt einer Welt erhobenen Paris. Sehr richtig hat Friedrich Schlegel empfunden, daß ein Ort ihm Anregung, Beschäftigung, Lebensunterhalt bieten könne, an dem eine außergewöhnliche Menge politischer, litterarischer und künstlerischer Interessen unter der Hand eines rücksichtslosen Diktators sich vereinte. Das damalige Paris hat viele andere Deutsche in seinen Mauern gesehen: Wilhelm v. Humboldt, Prinz Constantin von Weimar mit Schillers Schwager Wolzogen, Schlabrendorf, Helmina v. Chézy, dann die Boisserées mit Bertram und andere.

In Paris gewinnt Friedrich Schlegel sofort an Thatkraft; ein energisches Zusammenfassen aller Kräfte findet statt, wie er seit 1794 es kaum mehr gekannt hat. Die Reiseeindrücke werden zu einem Programme der Romantik, zu einem neuen energischen Hinweis auf Indien verarbeitet und eröffnen, geziert durch unleugbar geglückte Gedichte im romantischen Genre Tiecks und Hardenbergs, ein neues Journal „Europa". Friedrich ist alleiniger Redakteur. Er bewegt den Bruder zur Mitteilung wertvoller Abschnitte der Berliner Vorlesungen; überhaupt bemüht sich die neue Zeitschrift, die Wirkung der Berliner Vorlesungen zu verstärken. Ein kurzer Überblick über die neueste Litteratur stellt die letzten Schritte der Romantik zusammen. Die romantischen Tendenzen in Sachen der Malerei, welche Wilhelm Schlegel in Berlin vertritt, sucht Friedrich an den in Paris aufgestapelten Kunstschätzen zu erproben. Eine lange Reihe von Gemäldebeschreibungen feiert die katholische Malerei Correggios, Leonardos und Rafaels. Die Gleichberechtigung der modernen und antiken Kunst wird mit neuen Beweisgründen gestützt; und, wenn das „Gespräch über die Poesie" antike und moderne Dichtung wie Plastik und Malerei geschieden hatte, so bleibt jetzt der Plastik die antike Mythologie zugewiesen, wird für die Malerei die christliche Mythologie in Anspruch

genommen. Spätere Eindrücke in Brüssel, Düsseldorf, Köln ließen ihn die Pariser Aufsätze erweitern. Der intime Verkehr mit den Boisserées gönnt der Baukunst einen hervorragenden Platz; und er giebt in seinem Taschenbuch für 1805 in Briefen auf einer Reise durch die Niederlande, die Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich „Grundzüge der gothischen Baukunst". Merkwürdig berührt sich Friedrich Schlegel in all' diesen Bemühungen mit seinem alten Lieblinge J. G. Forster, dessen auf Goetheschen Impulsen ruhende „Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich" (1790) als Vorläufer Friedrichs in gleichen Bahnen gelten dürfen. — Maß hat er auch in diesen Studien nicht gehalten; bald stellt er selbst die primitive Technik altdeutscher Kunst über die griechische. Herbe Konflikte mit Weimar konnten nicht ausbleiben.

In der weiteren Erforschung der romantischen Poesie geht Friedrich Schlegel gleichfalls Hand in Hand mit dem Bruder vor. In Paris legt er sich sofort mit aller Kraft auf das Provençalische und bringt alsbald in der „Europa" Nachrichten über einschlägige Manuskripte der Pariser Bibliotheken. Unvergessen bleiben die übrigen romanischen Sprachen; neben Nachträgen zu älteren Forschungen, wie zum Boccaccioaufsatz, kommen Mitteilungen über spanische uud portugiesische Litteratur, insbesondere über Camoëns zu Tage. Und das nach Pseudo-Turpins Chronik bearbeitete Heldengedicht „Roland" im Taschenbuch für 1805 kann billig mit den Pariser Studien in Zusammenhang gebracht werden.

Endlich gewährt Paris ihm die große Freude, jenem Orient, jenem Indien näher zu kommen, in welchem das „Gespräch über die Poesie" wichtige Schätze für Religion und Philosophie vermutet. Persisch und indisch wird zunächst gelernt, dann begiebt sich Friedrich Schlegel an die Manuskripte der Pariser Biliothek, damals der reichsten des Faches; auch jetzt stellt sich eine Fülle unausführbarer Pläne ein. Zu einem vorläufigen Abschlusse und zu einer Zusammenfassung dieser Studien ist er erst im Jahre 1808 gekommen. Das Buch „Über die Sprache und Weisheit der Indier", ungleich gearbeitet und bald überholt, ist gleichwohl der Ausgangspunkt der deutschen Orientalistik geworden. Die älteren Versuche der Theologie des 18. Jahrhunderts wurden durch dasselbe weit überboten; der Litteraturgeschichte und Sprachforschung hat es neue Wege gewiesen. Das Hauptinteresse ruht indessen bei Friedrich — wie nach den Äußerungen des Athenäumsaufsatzes zu erwarten war — auf der Religion und Philosophie der Inder. Seine Filiationen indischer und nichtindischer Philosophen haben sich freilich zum Teil als hinfällig erwiesen. Der weite Blick darf darum nicht minder hoch geschätzt werden. Das Buch repräsentiert einen neuen großen Impuls, den Friedrich Schlegel seinem Zeitalter gegeben hat. Ebenso wie sein Name durch die Arbeiten von 1794 bis 1798 für immer mit der klassischen Philologie in Verbindung bleiben wird, hat er ihn jetzt in der Orientalistik, in der Sanskritphilo-

logie, in der Wilhelm sein unmittelbarer Nachfolger ist, und in der vergleichenden Sprachwissenschaft geltend gemacht. Endlich hat er der deutschen Litteratur einen neuen Anstoß gegeben, dem Goethes „west-östlicher Divan" zunächst folgt, um eine lange Reihe von Nachahmern zu finden.

Friedrich Schlegel ist an dem Orte nicht lange geblieben, der ihm neben reicher Anregung die Fülle des Materiales bot. Schon im Jahre 1804 geht er auf Veranlassung seiner Kölner Freunde Boisserée nach der Rheinstadt. In Paris hatte er sein Dasein durch Vorlesungen gefristet, die er im engsten Zirkel hielt; jetzt sollte Gleiches geschehen, wenn nicht gar eine Stellung an der damals in französischen Händen befindlichen Hochschule sich erringen ließ. Die Enttäuschung blieb nicht lange aus; die Geldverlegenheiten steigern sich derart, daß Wilhelm Schlegel sich gezwungen sieht, den Bruder zu Frau von Staël zu bringen, um nur der armen Dorothea nicht die ganze Sorge ums tägliche Brot aufzuhalsen. Bei Frau von Staël hat Friedrich Schlegel nicht viel Glück gehabt; seine rauhe Außenseite, insbesondere indes seine katholischen Neigungen erschwerten eine Annäherung bei der streng protestantischen Tochter Neckers. Die Mythologie, die Religion, welche die letzten Athenäumsaufsätze suchen, hat Friedrich Schlegel endlich gefunden; der katholische Glaube schien ihm jenen sichern Anhalt zu bieten, den er in der „Rede über die Mythologie" sucht, den er weder bei Kant, noch bei Fichte, noch bei Schelling fand. Friedrich war schon in Paris innerlich ganz katholisch geworden; die Kölner Zeit konnte ihn nicht auf andere Wege bringen. Den 16. April 1808 thut er endlich mit Dorothea den entscheidenden Schritt und tritt zum Katholizismus über. Kein leichtfertiger Entschluß, keine äußeren Vorteile haben ihn dem Katholizismus in die Arme geführt. Der Übertritt ist unbedingte Folge der Entwicklung Friedrich Schlegels in den zehn Jahren von 1798 bis 1808.

Indessen hatte Wilhelm Schlegel in Wien unter rauschendem Beifalle und mit glänzendem Erfolge seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur gehalten. Wien schien mit einem Mal das gelobte Land der Litteratur werden zu wollen. Gern sagte daher Friedrich den unhaltbaren Zuständen in Köln Valet, um nach der österreichischen Kaiserstadt zu gehen, wo neben fruchtbarer litterarischer Thätigkeit eine Anstellung im Staatsdienste winkte. —

Friedrich Schlegels Schriftstellerei seit dem Abgange von Paris bis zur Übersiedlung nach Wien bedeutet einerseits ein Abschließen mit alten Problemen, dann insbesondere einen energischen Ansatz zur schriftstellerischen Verherrlichung des Katholizismus. Seine alten Lessingspläne kommen endlich zu einem Ende. Er giebt unter dem Titel „Lessings Geist aus seinen Schriften, oder dessen Gedanken und Meinungen zusammengestellt und erläutert" im Jahre 1804 eine Auswahl Lessingscher Werke und sucht in ausführlichen Einleitungen und Nach-

worten seinen alten Lyceumsaufsatz über Lessing zu einem runderen Abschluß zu bringen, als die „Charakteristiken und Kritiken" deren einen geboten haben. Der Kritiker Lessing wird ihm jetzt zum Vorwurfe einer umfänglichen Erörterung des Begriffes der Kritik. Zunächst natürlich der litterarischen; da wird denn manches zurückgenommen, was Friedrich einst gegen Lessings ästhetische Neuerungen vorgebracht hatte. Natürlich redet er im Interesse der romantischen Schule, wenn er anläßlich Lessings die produzierende Kritik feiert und ihre positive Einwirkung auf die Entwicklung der Litteratur rühmend hervorhebt. Dann indes kommen Lessings philosophische und theologische Bemühungen zur Sprache. Lessing wird in einem dritten Gespräch über Freimaurerei, das Friedrich den Unterredungen der Freunde Ernst und Falk anfügt, gegen Fichte ins Feld geführt, die Offenbarung gegen die Selbstherrlichkeit des Menschen, welche der Idealismus letztlich verkündet. Sehr gut hat Friedrich Schlegel gewußt, warum er auf den „Nathan" insbesondere das Augenmerk seiner Leser lenkt. Toleranz fordert Nathan, und Toleranz wünschte auch Friedrich für seine künftigen Schritte in Anspruch nehmen zu dürfen.

Das Kapitel litterarischer Kritik findet auch in der für die Heidelbergischen Jahrbücher geschriebenen Recension von Adam Müllers „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Litteratur" eine Erörterung. Friedrich Schlegel bringt seinem Schüler Adam Müller in Erinnerung, welchen Anteil er und sein Bruder an dem Begriffe einer vermittelnden Kritik haben, den Müller als eigne Erfindung ausgeben möchte; er giebt ihm bei aller Anerkennung zu fühlen, wie viel er in Sachen dieser vermittelnden Kritik von den Schlegel noch zu lernen hätte.

Die Heidelbergischen Jahrbücher bringen auch den Abschluß des Athenäumsaufsatzes über „Wilhelm Meister" in einer Recension der vier ersten Bände der Cottaschen Ausgabe von Goethes Werken. Was Friedrich Schlegel über den Goetheschen Roman noch zu sagen hatte, faßt er in einem Meisterstück objektiv historischer Kritik zusammen. Ihm ist jetzt besonders um die Stellung des Romans in der Weltlitteratur zu thun; und mit vollem Rechte verwirft er alle Einwände gegen den „Wilhelm Meister", welche aus einem Vergleiche mit seinen Vorläufern, insbesondere mit Cervantes resultieren könnten. Letztlich bezeugen dieselben Heidelbergischen Jahrbücher Friedrich Schlegels dauerndes Interesse an den Fragen der Germanistik. In glücklicher Parodie der Goetheschen Anzeige des „Wunderhorns" von Arnim und Brentano hält er den von der Hagen und Büsching die kleinlichen Ausschreitungen ihres Sammeleifers vor und warnt die deutsche Philologie vor ihrer nicht würdigen Aufgaben.

Schon die Lessingaufsätze von 1804 legen ein besonderes Gewicht auf Fragen der Philosophie und Theologie. Die Pariser und Kölner Vorlesungen bilden den ausführlichen Kommentar des dort Gesagten. Ausführlich, fast zu ausführlich; die Form, welche Friedrich Schlegel

zuletzt in Jena und dann insbesondere in Paris zur Mitteilung seiner Gedanken gefunden hat, die Vorlesung, wirkte auf seinen Stil nicht günstig ein. Eine oft seichte Breite greift Platz; die entscheidenden, neue Wege weisenden Jugendschriften bis zu dem Buche der Inder, das nach Inhalt und Form noch der Pariser Zeit angehört, sind zusammen weit weniger umfänglich als die Vorlesungen des alternden Friedrich Schlegel. Der einst Wortkarge kann sich jetzt in breiter Auseinandersetzung nicht genug thun. Die Pariser und Kölner Vorlesungen, deren Erhaltung wir der hingebenden Fürsorge Dorotheas und Windischmanns danken, bedeuten ein sich selbst Besinnen. Schritt vor Schritt, langsam prüfend und sorgsam erwägend, geht Friedrich Schlegel vor. Er giebt im wesentlichen nur Kritik der Philosophie. Von den beiden Cyklen ist die „Propädeutik und Logik" arm an Neuem, im wesentlichen ein für den Anfänger bestimmtes Kompendium des Überlieferten. Die eigentliche Hauptleistung ist „Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern". Sie prüft die antike, die mittelalterliche und die moderne Philosophie und kommt zu dem Resultate, daß ohne Offenbarung eine Erkenntnis nicht möglich ist. Aufgabe der Philosophie sei es, die Offenbarung zu deuten.

Das Charakteristische der Vorlesungen ist ihre soziale Seite. Die Menschheit soll zu einem Individuum werden, zu einem liebevoll vereinigten und sittlichen Ganzen. Diese Aufgabe hat der Staat zu lösen, der zu diesem Zwecke der Kirche nicht entbehren kann. Bis jetzt habe das Problem eines idealen Völkervereines in dem Systeme der zwei Schwerter, des Kaisertums und der Hierarchie, seine Lösung gefunden. Die völlige Einigung der geistlichen und der weltlichen Macht bleibt noch Problem. Hier setzt Friedrichs zukünftige politische Thätigkeit ein, hier die Tendenz seiner dem österreichischen Staate gewidmeten Dienste. Jetzt versteht man auch, was er meint, wenn er in der Recension von Adam Müller seinem Zeitalter die vorwiegend ästhetische Tendenz zum Vorwurf macht und es zu ernsterem Anteil an den politischen Interessen hinlenken will.

Die Grenzen seiner Auffassung der Offenbarung und der Fichteschen Philosophie zieht die Recension dreier Fichteschen Schriften in den Heidelbergischen Jahrbüchern; die ebenda veröffentlichte Besprechung der Stolbergschen „Geschichte der Religion Jesu Christi" bildet seine erste theologische Schrift; sie deutet den Punkt an, in welchem seine orientalischen Studien mit den neuen theologischen Arbeiten zusammentreffen.

b) Österreich. (1808—1829.)

Wilhelm Schlegel hatte in Wien sichtlich guten Eindruck gemacht; durch die Verbindungen, die er Dank dem Einflusse der Frau von Staël in Wien angeknüpft, glaubte er dem in trauriger Lage befindlichen Bruder aufhelfen zu können. Friedrich wiederum, der wenige Jahre vorher die Elasticität besessen hatte, in Paris ein neues Leben zu beginnen, zögerte nicht lange, da in Österreich nicht nur Unterkunft und Lebensunterhalt,

sondern Ehrenstellen und politischer Einfluß winkten. War ja doch nach den Schlachten von Jena und Auerstädt Österreich das einzige Land deutscher Zunge, welches nicht, von Napoleon geknechtet, vor dem Machthaber zitterte. Der Druck, den die politische Lage auf das deutsche Geistesleben ausübte, ließ begabte Männer in den Schutz des Kaiseradlers fliehen. Gentz stellte seine schlagfertige Feder dem österreichischen Staate zur Verfügung; auch Adam Müller verfolgte ähnliche Pläne. Warum sollte Friedrich Schlegel nicht jenem Frankreich den Rücken kehren, welches für seine Begabung so wenig Verwendung wußte, um ihn in Köln hungern zu lassen? Warum sollte er nicht mit jenem Staate in Verbindung treten, der in dem damaligen Europa der einzige Hort einer Religion war, in der Friedrich Schlegel endlich das befriedigende Ziel seines Forschungstriebes, die Ruhestätte für seine theoretischen und sittlichen Zweifel gefunden hatte? Er, der in Paris schon vor Jahren in dem Bunde von Kaisertum und Kirche die einzige Lösung des Problems der Menschheit verkündete. Nicht niedrige Motive, nicht die Sehnsucht nach einem behaglichen Wohlleben im Phäakenlande hat ihn zu dem Schritte verleitet. Ein Blick in die Staatskanzleiakten belehrt, wie wenig ihm in den leitenden Kreisen sein Katholizismus genützt hat. Einsichtige Staatsmänner prüften den Katholiken Friedrich Schlegel auf Herz und Nieren, ehe sie den Verfasser der „Lucinde" ihrem Kaiser empfahlen. War ja doch Friedrich Schlegel durchaus nicht für den Staatsdienst geeignet. Als Jüngling schon erweckte er den Anschein eines eigensinnigen Sonderlings; die Glätte diplomatischer Form konnte er in dem steten Kampfe mit seinen litterarischen Gegnern nicht erlernen. Nur überzeugungstreues Aufgehen in den Tendenzen des österreichischen Staates konnte die scharfen und harten Ecken einer einseitigen Entwicklung vergessen machen. Ein Naturell, wie das Friedrich Schlegels, entbehrt der Virtuosität eines Gentz, mit Phrasen zu spielen, wenn das Herz nicht dabei ist. Wenn sich in Friedrich Schlegels Schriften die Phrase einstellt, so ist sie nur der unklare Ausdruck eines zwar tiefgefühlten, aber nicht bis zur Deutlichkeit durchgedachten Gedankens. Der Mann der Parteischlagwörter hat Schlagwörter nur dann prägen können, wenn er seiner Überzeugung folgen durfte.

Wilhelm Schlegel schon rief bei seinem Eintritt in die Wiener Gesellschaft eine angenehme Enttäuschung hervor. Für Friedrich wirkte der Gegensatz zu dem Bilde, das man sich von ihm gemacht hatte, noch weit günstiger. Dem Verfasser der „Lucinde", dem Berliner Fragmentisten kam das größte Mißtrauen entgegen; nicht Unverständlichkeit, sie wäre entschuldbar gewesen, nein, sittliche Verworfenheit erwartete man zu sehen; und vollends vor Dorothea, dem Vorbilde der „lüderlichen Lucinde", hatten die Wiener Damensalons ein geheimes Grauen. Lucinde entpuppte sich als eine stille, fleißige und gemütsreiche Hausfrau, die doch wieder auf der Höhe der Bildung ihrer Zeit stand; Friedrichs behäbige Erscheinung, die plastische Ruhe seines Benehmens, die behagliche Breite

seiner Diktion, welche doch die epigrammatische Schärfe nicht ganz verloren hatte, sie ließen das erwartete Zerrbild eines himmelstürmenden Litteraten bald vergessen. Die Wiener Schriftstellerkreise, die dem älteren Bruder freundlich entgegengekommen waren, schlossen sich dem jüngeren Bruder eng und enger an. Und während die Beziehungen zu dem Begleiter der Frau von Staël allgemach erkalteten, hat Friedrich in Wien sich Freunde fürs Leben erworben, sein Haus zum Mittelpunkt Wiener geistigen Lebens gemacht, das auch der durchreisende Fremde gern besuchte, und wär's des Staatsministers Wilhelm v. Humboldt Excellenz gewesen. Dorothea hat an diesem Erfolge den wesentlichsten Anteil. Ist doch die Tochter Mendelssohns, die geschiedene Gattin des Bankiers Veit bald zu einer der edelsten Frauengestalten der österreichischen Aristokratie, zur Gräfin Julie Zichy, in ein innig freundschaftliches Verhältnis getreten. —

Graf Stadion, die Seele der antinapoleonischen Partei am Wiener Hofe, der Mitkämpfer der Stein, der Münster, der Rasumovsky, der Pozzo di Borgo, hatte nicht wenig Mühe, Österreich seiner Lethargie zu entreißen. Der Enthusiasmus für den Kampf gegen Napoleon sollte auf litterarischem Wege in das Volk getragen werden. Was Görres im Jahre 1814 durch seinen „Rheinischen Merkur" zu wirken imstande war, eine Elektrisierung der trägen Masse durch die Mittel der Journalistik, konnte in dem Österreich von 1808 und 1809 weder Gentz noch Friedrich Schlegel glücken. Was sollte in Österreich ein Appell an die unter Joseph II. und Leopold II. gänzlich ignorierte öffentliche Meinung nützen? Die Journalisten der Revolutionsjahre hatten in Frankreich zu einem politisch weit reiferem Volke gesprochen; sie hatten zu einem Volke geredet, dem das Messer an der Kehle saß. — Als endlich der Krieg losbrach, nahm Erzherzog Karl den norddeutschen Gelehrten mit sich; im Lager Österreichs sollte der durch Stadions Einfluß zum Hofsekretär ernannte berühmte Schriftsteller sein Talent zur Aufwieglung eines Volkes benutzen. So glänzend die Proklamationen sind, sie haben im besten Falle in Deutschland Wiederhall gefunden. Die idealen Güter, für welche sie zu den Waffen riefen, kannte selbst in Deutschland nur der auserlesene Teil des Publikums. Was wußte der österreichische Bauer von Freiheit, Recht, Volkstümlichkeit? Und wie sollte der eben aus Deutschland nach Österreich versetzte Friedrich Schlegel das erlösende Wort für ein Volk finden, das er kaum noch kannte? Kein Wunder, daß Erzherzog Karl, den 23. April 1809 bei Regensburg von Napoleon geworfen, bald auf die Thätigkeit Friedrichs verzichtete. Als die Franzosen zwanzig Tage später in Wien einzogen, bedurfte es nicht mehr des geschriebenen Wortes, um die Österreicher zum Kampf für Kaiser und Vaterland anzufeuern. Zur Schlacht von Aspern brauchte man Friedrich Schlegels Feder nicht.

Und doch war Friedrich Schlegel mit Leib und Seele der antinapoleonischen Sache ergeben gewesen. Selten hat seine Dichtung energischere Accente gefunden. Wenn sein neugewonnener Freund Heinrich von Collin,

der Dichter des „Regulus", mit seinen „Wehrmannsliedern" in Österreich die patriotische Lyrik der Befreiungskriege einleitet, so giebt Fr. Schlegel im Jahre 1809 eine Sammlung seiner „Gedichte" heraus, deren Absicht der Berliner vor Napoleon zitternden Censur nicht verborgen blieb. Sie konfiszierte alsbald das letzte Gedicht. Unter dem Titel „Gelübde" hebt es an:

„Es sei mein Herz und Blut geweiht,
Dich, Vaterland, zu retten.
Wohlan, es gilt, du seist befreit;
Wir sprengen deine Ketten!
Nicht fürder soll die arge That,
Des Fremdlings Übermut, Verrat
In deinem Schooß sich betten!"

So glückliche Vorklänge Körnerscher Lieder, so begeisterte und begeisternde Worte dürfen nicht vergessen werden, wenn man den Lyriker F. Schlegel beurteilt. Über die unerfreulichen Formspielereien des zweiten Jenenser Aufenthaltes hinauszukommen, hat er nur eines starken Impulses bedurft. Daß er ihn jetzt gefunden hat, ist für den Menschen und für den Dichter gleich ehrenvoll. Wilhelm Schlegel hat mit all seiner formalen Begabung einen gleich glücklichen Wurf nie gethan.

Auf den Sieg von Aspern folgte die Niederlage von Wagram. Sie hat Friedrichs Gönner Stadion gestürzt und Metternich in das Ministerpalais am Ballhausplatze geführt. Friedrich Schlegel war in Paris dem damaligen Botschafter Österreichs vorgestellt worden. Allein die jetzige Aufgabe des österreichischen Staatskanzlers, Napoleon für das besiegte Österreich möglichst milde zu stimmen, vertrug sich mit Friedrich Schlegels Tendenzen nicht. Man sucht ihn anderweitig zu verwenden. Der „Österreichische Beobachter" sollte gegründet werden, um den Interessen der Regierung zu dienen. Metternich setzte dem Herausgeber, seinem Sekretär Pilat, den in redaktionellen Arbeiten geschulten Friedrich Schlegel an die Seite. Eine unglückliche Wahl! Die Depeschen der österreichischen Agenten druckfertig zu machen, taugte nicht für seinen Feuergeist; der karge, litterarischen Mitteilungen gewidmete Raum konnte im besten Falle dienen, alte Lieblingssätze der Romantik, Polemik gegen Kotzebue und dergleichen, in Theaterkritiken den Wienern vorzusprechen. Friedrich Schlegel ist bald nach der Begründung (der „Beobachter" erschien seit März 1810) aus dem Amte geschieden. Gewinn fürs Leben war ihm die Freundschaft Pilats, der alleiniger Redakteur blieb.

Nach frischem, energischem Aufschwung plötzlich zur Ruhe gesetzt, wendet Friedrich Schlegel seine besten Kräfte an die Aufgabe, den von Wilhelm vorbereiteten Boden zu kultivieren. Die Wiener zeigten sich mit einem Male rührend wissenseifrig und belehrungsbedürftig. Sie hatten bisher unentwegt an dem Programme des „goldenen Zeitalters" der deutschen

Litteratur festgehalten; nur wenige waren über Klopstock und Wieland, Lessing und Kant bis zu Goethe und Schiller vorgedrungen. Was der Romantik in Deutschland nicht geglückt war, eine große Schule zu bilden, deren Anhänger die Ideen ihrer Leiter und Lehrer in Detail ausarbeiteten, das glückte in Wien.

Keine andere Zeitschrift der Romantik hat äußerlich einen größeren Umfang erreicht, innerlich mehr ehrliche Arbeit der Gefolgsmänner geboten, als Friedrich Schlegels „Deutsches Museum" von 1812 und 1813. Die Erscheinungsjahre erhöhen noch das Verdienst. Hätte auch der Wiener Kongreß nicht Friedrich Schlegel in den Staatsdienst zurückgeführt, die Zeitschrift hätte unter dem mächtigen Drucke der Ereignisse das Jahr 1814 nicht erlebt.

Auf zweifache Weise hat Friedrich Schlegel sein Programm entwickelt, ehe er an ein auf dem Zusammenwirken vieler basiertes Unternehmen ging. Zunächst in den „Vorlesungen über neuere Geschichte", die er im Jahre 1810 in Wien hielt. In ihnen läßt er die Ideen frei ausströmen, welche er im Dienste Stadions, im Lager des Erzherzogs Karl nicht zu Wort hat kommen lassen können; sie sind eine Fortsetzung der Proklamationen, wie diese streng österreichisch gedacht, voll Invektiven gegen Napoleon. Was er in den Heidelbergischen Jahrbüchern gepredigt hatte, die Notwendigkeit, sich den großen Zeitereignissen gegenüber der ästhetischen Träumerei zu entledigen, sich an einer gewaltigen Vergangenheit zu thatkräftigem Handeln neue Kräfte zu holen, diese Impulse werden jetzt im großen Stile durchgeführt. Die Geschichte der drei Bewegungen deutscher Vergangenheit, der Völkerwanderung, der Kreuzzüge, der Reformation sollte das deutsche Volk zu einer großgedachten Auffassung seiner Pflicht führen. Soll man Friedrich Schlegel vorwerfen, daß jetzt mehr Licht auf Karl V. als auf Luther fällt? War doch Karl V. ihm schon in Köln so sympathisch geworden, daß er ihn selbst dramatisch verherrlichen wollte. Die Wiedergeburt Deutschlands unter dem Schirme des Hauses Habsburg, gestützt auf eine Vereinigung aller Stämme im katholischen Glauben, mußte ihm nach den Pariser Vorlesungen als einziger Ausweg erscheinen. Hatte er doch überdies in den letzten Jahren Gelegenheit genug gehabt zu erkennen, wie wenig das in kleinlichem Partikularismus auf den Reichsgedanken verzichtende Norddeutschland gegen Napoleon auszurichten fähig war.

Die historischen Vorlesungen hatten keinen durchschlagenden Erfolg. Der geringe Beifall, den Friedrich gefunden hat, ließ die Hof- und Staatskanzlei einen neuen Cyklus nur vom Standpunkte seiner Unschädlichkeit genehmigen. Doch bot sich für Friedrich Schlegel auf diesem Wege die Gelegenheit, wenn nicht die bedeutendste, doch die ausgeglichenste Arbeit seines Lebens zu liefern. Er bringt den Plan, den er von Herder überkommen, den Wilhelm in den Berliner Vorlesungen vorweggenommen hat, den Plan, auf den sich sein ganzes bisheriges Wirken zuspitzt, den

Plan einer allgemeinen Litteraturgeschichte zur Ausführung. Gegenüber den Berliner Vorlesungen verzichtet Friedrich auf die Kunstlehre, während er das Programm der Wiener Vorlesungen Wilhelms ausdehnt und vom Drama zur Gesamtlitteratur weiterschreitet. Er geht noch weiter: Wilhelm stellt Maßstäbe auf, die er seinem Stoffe entnimmt, und sucht nach diesen die historische Entwicklung zu würdigen; Friedrich will die Litteratur in ihrem Einflusse auf das wirkliche Leben, auf das Schicksal der Nationen darstellen. Mit dieser Erweiterung nicht zufrieden, identifiziert er letztlich das Programm seiner litterarischen und historischen Vorlesungen; er betont die Wichtigkeit großer Nationalerinnerungen, die zu erhalten das wichtigste Geschäft der Dichtkunst ist. Als alleinige Quelle der Vorzeit wird die Litteratur zum entscheidenden politischen Motor. Die Disposition der „Geschichte der alten und neuen Litteratur" bewegt sich in den alten Bahnen. An den Griechen wird mit Wiederaufnahme der Gedanken, die Friedrich Schlegel von 1794 bis 1798 durchgedacht hat, die Würde und Wirkung einer glücklich entwickelten Litteratur im höchsten Glanze aufgezeigt: die Römer erscheinen als Nachahmer. Zum ersten Male fügen sich alsdann die Pariser Ergebnisse der Studien über orientalisches Altertum in eine Gesamtdarstellung der Litteraturentwicklung ein. Dem Altertum folgt die romantische Zeit des Mittelalters: nordische Götterlehre, Poesie der Ritterzeit, Kunst des Mittelalters. Weiter die englischen, italienischen, spanischen Lieblingsgestalten der Romantiker, Shakespeare, Dante und Ariost, Calderon, Cervantes und Camoëns im Gegensatz zu der französischen Blütezeit unter Ludwig XIV. Ein Überblick über die deutsche Litteratur von Luther und Hans Sachs bis ins 18. Jahrhundert schließt ab.

Der Begriff des Romantischen erhält jetzt eine ganz eigene Fassung. Romantisch ist die eigentümlich christliche Schönheit und Poesie. Dieses Romantische streitet jetzt in Friedrichs Augen nicht mehr mit dem Antiken. Homer ist jetzt romantisch, die orientalische, die altnordische Poesie ist romantisch. Die deutsche Geistesbewegung ist für ihn seit dem mit dem westfälischen Frieden eingetretenen Rückschritt in steter Aufnahme. In Tieck habe die Wiedererweckung der Phantasie ihren höchsten Gipfel erstiegen, in Fichte sei das Maximum in Sachen der Vernunft erreicht worden. Fortab habe der Verstand die Führerrolle zu übernehmen; er beruhe auf der Übersicht und Anschauung des Ganzen, dann auf dem Urteile darüber, was das Rechte sei.

Friedrich Schlegel hat im Jahre 1822 für die Gesamtausgabe seiner Schriften eine gründliche Umarbeitung seiner „Geschichte der alten und neuen Litteratur" durchgeführt. Ein besserer Maßstab für seine Entwicklung in den zehn Jahren von 1812 bis 1822 läßt sich nicht denken, als die Zusätze, die er zu den Vorlesungen gemacht hat. Seine Vertiefung in theologische Studien, seine Assimilation mit der christlichen Philosophie seiner Zeit ist unverkennbar. Zusätze über das alte und neue Testament,

über die Mystik des Mittelalters, über Grotius, über La Mennais und de Maistre, über Bonald und St. Martin, insbesondere eine umfängliche Polemik gegen die gegenwärtige Epoche und deren intellektuelle Bestimmung drücken der neuen Redaktion einen unverkennbaren Stempel auf. Überhaupt tritt in derselben die Litteratur gegenüber der Philosophie und Theologie in den Hintergrund. —

Das Programm des „Deutschen Museums" ist mit dem der beiden Vorlesungscyklen identisch: Geist und Gesinnung der deutschen Nation sollen aufrecht gehalten und befestigt werden. Die Idee einer Philosophie des Lebens wird entwickelt, deren Ausdruck das germanische Recht sein soll. Altgermanisches ist überhaupt Hauptgegenstand der Zeitschrift. Nationale Tendenz gebe einer Litteratur erst ihren vollen Wert. In diesem Sinne giebt Friedrich Schlegel Beiträge über Ossian, die Edda, Shakespeare. Christlich-germanische Malerei behandelt der Aufsatz über Schloß Karlstein bei Prag, welcher in einer Beschreibung der Gemälde Theodorichs von Prag die Fortschritte des Nazarenismus in Deutschland und in Italien feststellt. Die sonstigen Beiträge Friedrich Schlegels, wenige an Zahl, dienen hauptsächlich der Philosophie. Der früher so scharf bekämpfte Jacobi giebt ihm jetzt Gelegenheit, einige Ideen über Philosophie auf das schnellste und sicherste ins Publikum zu bringen; was er über Jacobi zu sagen weiß, ist eine wesentliche Fortsetzung der Pariser Vorlesungen. Er unterscheidet jetzt eine innere, im sittlichen Gefühl sich kundgebende Offenbarung und die positive, im Christentum und in den Kundgebungen seines Stifters überlieferte. In Paris hat ihm die erste noch genügt; jetzt stellt er sich auf den Standpunkt der zweiten. Endlich schreibt er zu einem neuedierten Aufsatze Hamanns eine Einleitung; der Magus ist ihm nunmehr ein ganz anderer Philosoph als Kant und ein besserer Kritiker als Herder.

Großes leistet Friedrich Schlegel als Redakteur. Keine andere romantische Zeitschrift weist eine gleiche Anzahl den verschiedensten Kreisen und den verschiedensten Richtungen angehörige Mitarbeiter auf. Was er damals an Beziehungen besessen hat, ist dem Unternehmen dienstbar gemacht worden; und dennoch tragen die Beiträge nicht den Charakter eines aus entlegensten Winkeln zusammengeschleppten Materials. Ein einheitlicher Gedanke scheint sie zu beseelen. Romantik und romantische Tendenzen stehen obenan; germanische Dichtung und germanische Kunst spielen die erste Rolle. Wilhelm Schlegel steuerte Aufsätze über das Nibelungenlied bei; die beiden Grimm, Görres, Docen, Büsching schließen sich an. Amalie von Helvig und Rumohr bringen Beiträge zur Geschichte deutscher Kunst. Die Poesie der Romantik vertreten Fouqué und seine Gattin, dann Zacharias Werner; Adam Müller erörtert nationalökonomische Fragen. Die Wiener Romantiker stellen sich vollzählig ein: die beiden Collin, Stoll, Karoline Pichler, endlich Mitglieder des Hochadels wie Rothkirch, Enzenberg, Larisch. Aus dem einstigen

Schillerschen Kreise ist zu nennen der Vater Körner, sein Sohn Theodor und W. v. Humboldt. Ja selbst frühere Generationen bleiben nicht unberücksichtigt; Maler Müller, Matthias Claudius, Jean Paul geben Beiträge. Böttiger veröffentlicht Briefe Wielands. Stolberg endlich vertritt den extremsten Katholizismus.

Trotz seiner kurzen Lebensdauer hat das „Deutsche Museum" gewirkt; vor allem in Österreich. Zwar eine „Wiener allgemeine Litteratur-Zeitung" (1813—16), welche die Prinzipien des „Deutschen Museums" aufnehmen sollte, ist weder zu langer Dauer noch zu wesentlichem Einflusse gekommen. Als indes Gentz im Jahre 1818 die Wiener „Jahrbücher der Litteratur" unter Metternichs Auspizien gründete, rezipiert er die Tendenzen des Schlegelschen „Museums" ohne weiteres, wenn er auch politisch andere Ziele verfolgt. In den „Wiener Jahrbüchern" hat die Romantik eine zuverlässige Stütze bekommen; besonders die Redaktion von Matth. v. Collin verficht gerne die romantischen Parteidoktrinen. Die „Jahrbücher" sind erst 1849 vom Schauplatz abgetreten. —

Das Befreiungsjahr 1813 warf zu hohe Wellen, um das schwankende Schifflein Friedrich Schlegels nicht untergehen zu lassen. Im Jahre 1814 drängten vollends die großen Ereignisse derart, daß seine litterarische Thätigkeit der politischen aufgeopfert wurde. Den 26. Februar 1815 entfloh dann Napoleon von der Insel Elba, die Herrschaft der hundert Tage bot den Kongreßmächten neue Schwierigkeiten, und der Wiener Kongreß hatte auch nach Waterloo, und nachdem Napoleon den „Bellerophon" betreten, eine Fülle von schwierigen Fragen zu lösen. Die Teilnahme an den Ereignissen nahm Friedrich Schlegel ganz hin; trotz den unzähligen gesellschaftlichen Störungen, die das Zusammenströmen aller denkbaren Freunde in Wien mit sich brachte, war er diplomatisch sehr thätig. Der Dank manches achtungswürdigen Mannes ist nicht ausgeblieben. Metternich ignorierte den talentvollen Mann nicht länger, dessen volle Begabung er erst jetzt erkannt zu haben scheint. Im Oktober 1815 ging Friedrich Schlegel endlich als kaiserlicher Legationsrat zum Bundestag nach Frankfurt a/M. mit einer Besoldung von 3000 fl. C. M. Er glaubte sich endlich geborgen; das langersehnte Ziel schien erreicht, und jetzt hat er auch das alte Adelsdiplom der Schlegel wieder hervorgeholt.

Dennoch ist der Ruhelose nicht zur Ruhe gekommen. Die Briefe an den Bruder Wilhelm Schlegel, die Briefe von Gentz an Pilat, endlich Varnhagens Memoiren und die Akten der Wiener Staatskanzlei geben einen klaren Einblick, warum er sich in Frankfurt a/M. nicht halten konnte. In Wien, in Metternichs unmittelbarem Dienste, zu einer Zeit außerordentlicher Verhältnisse hat er sich als tüchtig, brauchbar und schlagfertig erwiesen; der regelmäßige Bureaudienst unter einem dem Kanzler untergeordneten Diplomaten taugte nicht für ihn. Er glaubt sich berechtigt über den Kopf seines nächsten Vorgesetzten mit dem Kanzler in direkten geschäftlichen Verkehr treten zu können, er will über den

Bundestagsgesandten zu Gericht sitzen und sein Verdikt nach Wien senden. Metternich dürfte diese Anmutung abgelehnt haben: das Verhältnis zu dem österreichischen Vertreter am Bundestag war ein für allemal verdorben. Bald beschränken sich überdies seine Briefe an Metternich auf sein altes Lieblingsmotiv, auf Geldforderungen. Unermüdlich sucht er um Summen an, die ihm der österreichische Staat schulde. Metternich hat das letztlich gelangweilt; er ließ ihn fallen. Friedrich Schlegel war nach Frankfurt mit der Hoffnung gekommen, für Österreich ähnlich wirken zu können, wie sein Bruder für Schweden. Dergleichen ließ sich in der großen bureaukratischen Hierarchie des Kaiserstaates nicht ausführen. Endlich war Friedrich Schlegel selbst den Vorkämpfern der heiligen Allianz zu katholisch. Metternich und Gentz kamen zu der Überzeugung, daß er die Interessen der Kirche höher ansetze, als die des österreichischen Kaiserstaates. Was ihn dem Reiche der Habsburger nahe gebracht hatte, seine Verehrung des durch sie repräsentierten mittelalterlichen Kaisertums, seine Vorliebe für ein mit der Kirche verbundenes deutsches Reich, grade diese Beweggründe entfernten ihn letztlich wieder von Metternich, dem die Kirche nur als Mittel, nie als Zweck wichtig war. Wie Friedrich Schlegel hat auch sein Schüler Adam Müller durch klerikalen Übereifer sich jede Carriere in Österreich verdorben, trotzdem er in seinem Freunde Gentz eine feste Stütze zu haben schien.

Auch äußerlich kam Friedrich Schlegel in Frankfurt auf unerfreuliche Wege. Immer mehr gewann er Freude an den Genüssen der Tafel. Seine Mußestunden benutzt er, um in Wiesbaden durch fleißigen Gebrauch von Selterser Wasser dem drohenden Unheil zu steuern, das ihn doch schließlich erreicht hat. Damals haben sich die beiden Brüder zum letzten Male gesehen. Endlich kehrt Friedrich Schlegel nach Wien zurück.

Vom Herbst 1818 bis Mitte Februar 1819 lebt Friedrich Schlegel in Wien, ohne über seine künftige Verwendung von Metternich benachrichtigt zu werden. Plötzlich überraschte ihn der Auftrag, im Gefolge seines Gönners die große italienische Reise Kaisers Franz des Ersten vom Jahre 1819 mitzumachen, bei der auch Grillparzer zu einigem Anteil gekommen ist. Eine Fortsetzung seiner diplomatischen Laufbahn war diese langersehnte Reise nicht. Metternich hat die Gelegenheit der mit größtem Aufwande veranstalteten Romfahrt seines Kaisers benutzt, um den berühmten, jetzt auch in katholisch-klerikalen Kreisen hochangesehenen Gelehrten als geistreichen Cicerone auf seinen Kunst- und Altertumsexkursionen mitzunehmen. Für Friedrich Schlegel bedeutete die Ankunft in Rom nicht nur die Erfüllung eines langgehegten Wunsches, sie brachte auch ein Wiedersehen mit Dorothea, die seit 1818 in Rom bei ihren in Overbecks Schule thätigen Söhnen Johannes und Philipp Veit lebte, um ihre gefährdete Gesundheit wiederherzustellen.

Lessing, Goethe, Herder haben nach einander italienischen Boden be-

treten; wirklichen Gewinn hat nur Goethe heimgebracht. Lessing und Herder waren nicht mehr elastisch genug, ihre ganze Existenz in Italien auf einer neuen Grundlage aufzubauen. Auch bei Friedrich Schlegel kann man des Eindrucks sich nicht erwehren, er hätte in jüngeren Jahren Italien mit anderen Augen gesehen. Äußerliche Momente haben ihn, wie Lessing und Herder, beeinträchtigt. Goethes Reise war eine um ihrer selbst willen unternommene Bildungsfahrt. Lessing, Herder und Schlegel haben unter den Nachteilen einer fremden Zwecken dienenden Umgebung gelitten. „Gereist sind wir," schreibt er an den Bruder, „meistens wütend schnell wie Engländer qui auroient pris les mors aux dents." Dennoch tönt durch seine italienischen Reiseerinnerungen der Nachhall eines großen Eindrucks. „Ich kann Dir nicht sagen," äußert er sich gegen Wilhelm, „wie ich Italien liebe. Das zauberische Mayland macht den größten Eindruck, dann Venedig, weniger Florenz. Rom, das versteht sich von selbst, da möchte man bleiben und da muß man leben. Wie ich von Neapel dahin zurück kam, hatte ich völlig das Gefühl, als wenn ich nun wieder zu Hause wäre, und nie ist mir noch der Abschied von irgend einem Orte in der Welt so unsäglich schmerzlich gewesen, als da ich am 12. Juni in alle Frühe aus der Porta del Popolo vor dem Monte Trinità vorbeifuhr, wo meine gute Frau wohnt, die ich da zurücklassen mußte."

In Italien kommt Friedrich Schlegel wieder zur Kunsthistorik zurück. Die deutsche Kunstausstellung in Rom gewinnt sein Interesse. Das lag nahe; setzte sie doch seine eigenen nazarenischen Ideen in Leben um; Gemälde, wie die „Religion" seines Stiefsohnes Philipp Veit, waren ein schmeichelhaftes Ergebnis seiner Anregungen. Allein eine Darstellung seiner Reise, welche vor allem das Kunsthistorische ins Auge fassen sollte, kam nicht zur Ausführung. Man plante damals eine österreichische Kunstakademie in Rom, eine Centralstelle für die Akademieen in Wien, Mailand und Venedig. Metternich hat Friedrich Schlegel Hoffnung auf die Direktorstelle gemacht; ein Italiener kam ihm zuvor. So schrieb er denn lediglich einen Aufsatz über die Kunstausstellung und über den gegenwärtigen Stand der Künste in Rom, der mit einer Notiz über Ludwig Schnorrs „Heilige Cäcilie" den Abschluß seiner kunsthistorischen Thätigkeit bedeutet.

Länger nachgewirkt haben die Eindrücke des katholischen Roms. Den Kardinal Consalvi, den genialen Minister des greisen Pius VII., kannte Friedrich Schlegel schon vom Wiener Kongreß her. In Rom versäumte der geschickte Diplomat nicht, die nützliche Kraft Friedrich Schlegels anzuregen und zu Zwecken der katholischen Religion ins Werk zu setzen. Sicherlich beginnt erst jetzt nach der Rückkehr Friedrich Schlegels die ausschließlich dem Dienste der katholischen Religion gewidmete Phase seines Lebens. Eine anständige Pension, die Metternich ihm verschafft, ermöglicht ein behagliches Leben, gestattet selbst gelegentlich einen Besuch seiner Mit-

kämpfer Schelling, Baader, Jacobi in München. Auch Dorothea trat ihm wieder zur Seite, da das römische Klima ihr nicht zusagte.

Was die Pariser und Kölner Vorlesungen vor wenigen Zuhörern vorgedeutet, was der Jacobiaufsatz im „Deutschen Museum" klarer formuliert hat, kommt jetzt zur vollen Entwicklung. Friedrich Schlegels letzte Zeitschrift, die „Concordia", welche von 1820—23 in sechs schwachen Heften erschien, hat ausschließlich den Zweck, katholischen Lehrmeinungen zu dienen. Ihr Programm verwirklichen die Vorlesungen „Über Philosophie des Lebens" von 1827, „Über Philosophie der Geschichte" von 1828, die unvollendeten endlich „Über Philosophie der Sprache und des Wortes" von 1829.

Das Programm giebt in der „Concordia" der Aufsatz „Signatur des Zeitalters". Mit ihm hat er sich von seinen Jugendgenossen losgeschrieben, er gab zum Bruche mit Wilhelm den ersten Anstoß. Seine Muse, die schon in den letzten Dezennien ausschließlich katholischen Zwecken gedient hat, wirft der Zeit den Fehdehandschuh hin:

„Siegeslieder hört' ich singen
In den Gauen weit und breit,
Unsres Volkes Ruhm erklingen
In dem Spiel der Eitelkeit.
Haltet ein, bethörte Lieder!
Gottes Flammen leuchten wieder
In das dunkle Meer der Zeit.
Sind die Dolche denn Befreier,
Selbst der eignen bangen Brust?
Werdet frei erst, wahrhaft freier,
Innern Gottes euch bewußt!
Werft vor seiner Kraft euch wieder,
Vor dem ew'gen Rechte nieder;
Dann genießt der Ehre Lust!"

„Innern Gottes sich bewußt" hat Friedrich Schlegel auch für die katholische Theologie eine neue Ära eingeleitet. Ein Geist von dem Reichtum und dem Wissen Friedrich Schlegels mußte auf jedem Felde, dem er sich ganz hingab, Großes schaffen. Innerhalb der katholischen Theologie gilt er als Anreger des geistigen Aufschwungs, den der Katholizismus zu Anfang unseres Jahrhunderts genommen hat; er hat die ideelle Vertiefung und die wissenschaftliche Durchbildung der katholischen Theologie Deutschlands herbeigeführt. Auf seinen Bahnen sind Adam Müller, Görres, Windischmann, Baader weitergegangen. Mit diesen vereint hat er die großen Leistungen vorbereitet, in denen die Universitätslehrer um die Mitte des Jahrhunderts die katholische Theologie zum Range einer Wissenschaft modernsten Sinnes erhoben. München mit Döllinger, Tübingen, Gießen, Freiburg i/B. brauchen nur genannt zu werden, um

die Tiefe der Wirkung begreifen zu lassen. Wenn heute etwa der Katholizismus in Amerika mehr und mehr um sich greift, er dankt es lediglich den Bemühungen einer einsichtigen Theologie, die ihn in richtiger Erkenntnis der Forderungen der Jetztzeit mit den historischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts in Einklang bringt. Keine zweite Epoche seit dem Konzil von Trient ist für die Entwicklung des Katholizismus wichtiger geworden. Freilich: so klar und deutlich hat Friedrich Schlegel nicht gesehen; war er doch ein aus dunklen Gefühle anregender, nicht mit mathematischer Klarheit deduzierender Wegebahner. Sein Katholizismus ist auch in der höchsten Entwicklung ein christlicher Germanismus geblieben. Albertus Magnus und Reuchlin gelten ihm mehr als Leibniz, und wie durch Wahlverwandtschaft fühlt er sich zur Mystik hingezogen. Wenn die Versenkung in die bildende Kunst des Mittelalters ihn vom Protestantismus entfernt, dem Katholizismus nahe gebracht hat, so ist der nationale Aufschwung der Befreiungskriege nicht ohne Einfluß auf seine Verehrung der mittelalterlichen katholischen Theologie geblieben. Die Macht der alten Kirche, der innige Glaubenseifer jener Tage, da das alte Deutschland groß und mächtig dagestanden hatte, da echtes nationales Leben in den Adern seiner Söhne pulsierte, wirkte auf den zu schwärmerischer Verehrung gern geneigten Friedrich Schlegel tief und eindringlich. Die Stärke unserer Vorfahren glaubte er in dem ungebrochenen Glauben zu finden, der sie mit ahnungstiefem Gemüte Hohes und Tiefes umfassen ließ.

Die letzten drei großen Vorlesungscyklen können hier nicht eingehend charakterisiert werden. Sie vertragen keine streng philosophische Kritik. Sie wollen dem Absolutismus der abstrakten Vernunft eine lebendige Wissenschaft entgegenstellen, die ihre Lebenskraft aus dem unversieglichen göttlichen Elemente zieht; sie führen den Gedanken aus, den der Schluß der Vorlesungen über „Geschichte der alten und neuen Litteratur" andeutet. Die Idee der göttlichen Offenbarung, wie die Jacobistudie von 1812 sie faßt, bleibt die Quelle der Wahrheit. Was die Bemühungen Platos, Spinozas, Kants, Fichtes, Schellings nicht erreicht haben, beantwortet sie allein.

Wie die Forderungen der Vernunft in Fragen der Ethik und des Wissens aus jener lebendigen Wissenschaft ihre Befriedigung erfahren, so finden nach Friedrich Schlegels Ansicht die politischen Probleme durch sie ihre Erledigung. Eine mechanische Staatsansicht wird, von Revolutionären oder auch von legitimen Regierungen gehandhabt, zum Untergang, zur Auflösung führen. Wie die modernste klerikal-politische Schule sieht er das Heil in der Erhaltung der selbständigen Korporationen. Die kleinste Korporation ist die Familie; ihr gegenüber steht Christus und die Kirche als Höchstes. Zwischen beiden zu vermitteln, bleibt die Aufgabe des Staates.

Auch in Detailfragen der Theologie hat Friedrich Schlegel sich ein-

gelassen; speziell das Schöpfungsproblem und die Sintflutfrage haben ihm Interesse eingeflößt. Freilich ließ ihn letztlich seine Kenntnis der Orientalistik im Stich. Seine Recension von Rohdes Schrift „Über den Anfang unserer Geschichte“ (Breslau 1819) in den Wiener Jahrbüchern, in welcher er sich über Moses und über vorhistorische Gegenstände expektoriert, hat Wilhelm Schlegels Beifall nicht gefunden. „Ich habe bereitwillig,“ schreibt ihm dieser am 28. März 1828, „Deine frühzeitigen Bemühungen anerkannt; aber kennst Du den heutigen Stand der Wissenschaft?“

Der enge Anschluß an den Katholizismus hat ihm den Bruch mit Wilhelm gebracht; der treueste seiner einstigen Genossen hat ihn letztlich aufgegeben. Dennoch freute er sich auch jetzt einer Anzahl anhänglicher Freunde. Windischmann hat zuletzt die Stelle eingenommen, die einst Novalis und Schleiermacher inne gehabt. Baader und Adam Müller blieben eifrige Mitarbeiter der „Concordia“. Und der Wiener Kreis seiner Genossen, deren Mittelpunkt P Clemens Hofbauer bildete, in dem Pilat eine wichtige Stellung einnahm, hat Friedrich Schlegel gern in seiner Mitte esehen.

Im Spätherbst 1828 begab sich Friedrich Schlegel mit seiner Nichte Auguste v. Buttlar, der Tochter Charlotte Ernsts, nach Dresden, um dort seine Vorlesungen über Philosophie der Sprache und des Worts zu halten. In der Nacht vom 11. auf den 12. Januar 1829 hat dort den überstarken Mann der Schlag gerührt. Es war ihm nicht gegönnt, sein letztes Werk zu Ende zu führen.

IV. Wilhelm Schlegel (1804—1845).

Wilhelm Schlegels Thätigkeit von seiner Rückkehr aus Amsterdam bis zum Abschlusse der Berliner Vorlesungen gewährt den erfreulichen Eindruck einer ansteigenden Entwicklung, die aller Abwege entbehrt. Ein Schriftsteller von unleugbarer Thatkraft und Energie faßt seine ganzen Kräfte zusammen, um auf allen, seiner Begabung zugänglichen Gebieten das Höchste zu leisten. Er vereint letztlich auf dem von ihm geschaffenen Felde der litterarhistorischen Charakteristik seine und seiner Mitstrebenden Bemühungen zu einer Leistung, in der er selbst sein Bestes giebt und zugleich seiner Zeit das Trefflichste bietet, das ihr geboten werden konnte. Jetzt indes, nach der Beendigung der Berliner Vorlesungen, scheint Wilhelm Schlegel sich ganz ausgegeben zu haben. Ein jäheres Abbrechen, ein plötzlicherer Stillstand ist nicht zu erdenken! Wilhelm Schlegel, der durch seine Berliner Vorlesungen alle Trümpfe in die Hand bekommt, der endlich in der Stadt der Aufklärung, in der Stadt der Nicolai und Biester festen Fuß faßt und der Romantik auch in den weiteren Kreisen

Zugang verschafft, verschwindet plötzlich aus Deutschland und wird Hofmeister der Söhne der Frau von Staël. Man hat es als charakteristisches Zeichen der engen deutschen Schriftstellerverhältnisse unserer Blütezeit bezeichnet, daß ein Mann, der durch Begabung und Fleiß eine Stelle unter den Ersten seiner Nation sich errungen hatte, der im Begriffe stand, das vierte Decennium seines Lebens abzuschließen, nicht verschmäht, als Herr von Schlegel im Gefolge oder beim Hofstaate der Frau von Staël zu figurieren. Gewiß mochte der Gedanke einer sichern Versorgung den geistig Überanstrengten, um des lieben täglichen Brotes willen Überarbeiteten beruhigen. Wie hat Friedrich Schlegels Geistesgang unter materiellen Verhältnissen gelitten! Allein einiges kommt hinzu, das Wilhelms Schritt im anderen Lichte erscheinen läßt. Ich übertreibe nicht, wenn ich behaupte, daß in Karolinen sein guter Genius Wilhelm verlassen hat. Die Geistesfunken der Athenäumszeit ihm zu entlocken, verstand nur eine weibliche Hand. Und die Unzelmann oder die Sophie Tieck-Bernhardi scheinen Wilhelm auf die falsche Bahn gelockt zu haben, auf der er letztlich zu Frau von Staël kommen mußte. Wilhelm hat die pekuniär glänzende Stellung im Hause der reichen Tochter Neckers angenommen, nicht um die täglichen kleinen Sorgen abzuthun und unbeirrt arbeiten zu können, sondern weil ihm ein genußreiches Wohlleben im großen Stile zum Bedürfnisse geworden war. Hatte er doch in den Berliner Vorlesungen die Extreme der romantischen Schule so weit gemildert, daß ihm eine sichere Schriftstellerlaufbahn in Deutschland nicht ausbleiben konnte. Dorothea Veit hat einmal voll Bewunderung für Karoline ausgerufen: „Und Strümpfe stricken kann sie auch!" Karoline nämlich konnte nicht nur die feinen und feinsten Züge dichterischer Physiognomieen erkennen, sie hat auch verstanden, als Hausfrau jenes behagliche Daheim zu schaffen, das allein zu ernster wissenschaftlicher Thätigkeit anregt, eben weil es allem Luxus feind ist. Als Wilhelm nach dem Tode der Frau von Staël im Jahre 1817 seine Schriftstellerthätigkeit in Deutschland wieder aufnimmt, ist er ein verwöhnter Lebemann, dem die höchsten Lebensansprüche gerade noch gut genug sind. Die äußere Geckenhaftigkeit, welche seit 1814 immer mehr hervortritt, um letztlich in der lächerlichsten Selbstbespiegelung zu enden, hat auch bald seiner litterarischen Thätigkeit ihren Stempel aufgedrückt.

Zunächst beschränkten und hemmten die neuen Verhältnisse seine Arbeiten. Was er jetzt schafft, ist nicht von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus gedacht; standen ihm ja doch nur zwei Wege offen, Aufarbeitung und Neugestaltung des alten Studienmaterals, dann aber Gelegenheitsschriften, zu denen sein in ganz neue Bahnen gelenktes Leben den Anlaß bot. So verdankt seinem Aufenthalte in Italien in den Jahren 1804 und 1805 das Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler seinen Ursprung, das im Sinne seines Bruders sich gegen das Programm der Goetheschen Propyläen richtet, welche

dem plastischen Element der bildenden Kunst allein Raum gewähren wollten; wie er denn auch später in der Recension von Winckelmanns Werken, welche die Weimarischen Kunstfreunde herausgegeben hatten, zum offenen Kampfe gegen diese vorging. Italienische Eindrücke führten ihn nicht minder zu Detailforschungen in antiker Kunstgeschichte. Französische Aufsätze über die Niobegruppe, über die vier antiken Pferde an der Markuskirche sollten dem Streben nach Vielseitigkeit genügen, das den eitlen Mann veranlaßte, sich in einem Aufsatze über Fra Angelico da Fiesole als Kenner des Quattro cento aufzuspielen. In Italien entstand auch die der Frau von Staël gewidmete steife Elegie: „Rom".

Besprechungen von Schriften der Frau von Staël und ihrer Gefolgsmänner, der Bonstetten oder Monti lagen nahe. Eine panegyrische Biographie des heißgeliebten Vaters hat er der Tochter Neckers nicht versagen können. Die begabte Dilettantin selbst hat er als tragische Künstlerin liebenswürdig geschildert. Gelegentlich wurden auch Reiseerlebnisse schriftstellerisch verwertet, eine mit seinen Zöglingen unternommene Schweizerreise etwa. Selbst die Vermählungsfeierlichkeiten des Kaisers Franz I. von 1808 hat er sich nicht entgehen lassen.

Weitaus bedeutender und wirksamer als diese kalte Gelegenheitspoesie und Gelegenheitsprosa wurde das Ausgestalten alter Stoffe. Die Anwesenheit der Frau von Staël in Wien, im Winter von 1807 auf 1808, ließ ihn seine alten Hefte wieder vornehmen, die in den Berliner Vorlesungen zu kurz gekommene Geschichte des Theaters zu „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur" ausdehnen. Keine andere kritische Schrift der Romantik hat sich im besten Sinne des Wortes einer größeren Popularität erfreut.

Mögen die Vorlesungen diese Popularität auch nur dem Zufalle verdanken, daß sie und nicht ihre Berliner Vorläuferinnen zum Drucke gelangt sind, sie haben jedenfalls vor ihnen die gefälligere Form, das besonnenere Urteil voraus. Nicht daß Wilhelm Schlegel wesentlich Neues brächte; waren die Berliner Vorlesungen im ganzen ein Resumé, die Wiener sind noch weniger originell; die Einteilung des Stoffes erfolgt nach den alten Grundsätzen; die Gleichberechtigung des romantischen und klassischen Dramas zu erweisen, werden die Irrwege der Nachahmer des Klassischen aufgezeigt; die bekannte Dreiteilung ergiebt sich: Klassisches Drama, Nachahmer des klassischen Dramas, romantisches Drama. Für die erste Abteilung boten sich ausführliche Vorarbeiten in den Berliner Vorlesungen. Friedrich Schlegel ist nach wie vor Hauptquelle. Selbständiger sind die Nachahmer, speziell die französischen Dramatiker bearbeitet.

Neue Vorstudien fehlten nicht. Frau von Staël hatte ihm die Hauptrollen der tragédie classique vorgespielt, und im Jahre 1807 war in seiner „Comparaison de la Phèdre de Racine et celle d'Euripide" seine erste französische Schrift in die Welt gegangen, um der französischen Klassicistik auf ihrem eigenen Boden den Krieg anzusagen.

Kennt man Wilhelms abfälliges Urteil über Euripides — Friedrich Schlegel hat es ihm eingeflößt — so ermißt man die Bedeutung der Thatsache, daß Racine hier neben Euripides annihiliert wird. Auch in den Vorlesungen kann sich Wilhelm in der kritischen Vernichtung des französischen Dramas nicht genügen, die natürlich in dem von Napoleon gedemütigten Österreich Beifall fand. Um dem romantischen Drama, um Shakespeare und Calderon den rechten Platz anzuweisen, konnte eine Auseinandersetzung mit Aristoteles und mit seinem Interpreten Lessing nicht fehlen. Die alte antiaristotelische Tendenz Friedrichs wird neu aufgenommen und in eindringlicher Analyse der einschlägigen Kapitel der aristotelischen Poetik sucht Wilhelm zwischen romantischem Drama und antiker Theorie zu vermitteln. Galt es doch jetzt, für alle Zeiten festzusetzen, um wieviel die Romantik über Lessings Dramaturgie hinausgekommen ist.

Innerhalb des romantischen Dramas bleibt natürlich Shakespeare der Löwenanteil gesichert. Wilhelm Schlegel war sich bewußt, daß er sein letztes Wort über den Dichter sage, den er und kein anderer der deutschen Nation geschenkt hatte. Noch den 6. August 1810, als er die Vorlesungen für den Druck redigierte, schreibt er an seinen Verleger Zimmer aus Chaumont an der Loire, daß ihn der Abschnitt über Shakespeare sehr viel Zeit und Mühe gekostet habe, weil er sich selbst nur schwer dabei befriedigte. „Ich wünschte einigermaßen der Erwartung zu entsprechen, die man von einem Schriftsteller hegen kann, der sich mehrere Jahre seines Lebens mit diesem Dichter beschäftigt hat"; und in der That, noch einmal hören wir jetzt den alten Wilhelm Schlegel oder vielmehr: wir sehen uns in das bescheidene Empfangsstübchen Karolinens in Jena versetzt und hören sie mit Feinsinn und Geschmack die Angriffe der Klassicisten gegen Shakespeare ablehnen, die sein Pathos unnatürlich, seine witzelnden Wortspiele mit dem Ernste der Tragödie für unvereinbar hielten. Karoline hätte mit ihrem einstigen Schüler zufrieden sein können. Sie hat die Veröffentlichung der Vorlesungen nicht mehr erlebt. Wilhelm indes hat noch einmal das ganze Feuer seiner Begeisterung, dessen sein mählig absterbendes Herz einst fähig gewesen, zu einer glänzenden Apotheose Shakespeares angefacht. Seiner einstigen Führerin und Begleiterin auf den schwierigen Pfaden der Shakespeare-Kritik hätte er ein schöneres Denkmal nicht setzen können. . .

Neben Shakespeare kommen die Spanier, kommen insbesondere die modernen Dichter Deutschlands zu kurz. Nur Reminiscenzen an die Kämpfe und Streite für Goethe gegen Iffland und Kotzebue stellen sich ein. Sein Interesse am deutschen Geistesleben war im Auslande sichtlich abgestumpft worden.

Die Wirkung der Vorlesungen war in Frankreich mindestens ebenso mächtig wie in Deutschland; man fand in den bald in das Französische übersetzten Vorlesungen nicht weniger wie in jenem Aufsatze über Racine

einen gehässigen Angriff gegen die französische Ehre; Schlegel wurde der unpopulärste Mann in Frankreich; dennoch haben die Debatten für und wider die tragédie classique, welche Wilhelm Schlegel unentwegt durchkämpfte, eine Gärung bewirkt, die auch für die Entstehung der französischen Romantik von wesentlichem Einflusse war. Selbstverständlich ist es reine Selbsttäuschung, wenn die Franzosen, die vor der französischen Übersetzung von Wilhelms Vorlesungen keine andere Leistung der deutschen Romantik kennen lernten, die Priorität romantischer Tendenzen dem „Génie du Christianisme“ von Chateaubriand (1802) zuschrieben. Viel charakteristischer ist das Datum von Victor Hugos „Cromwell“, das Jahr 1827. Insbesondere erkennt man an Frau von Staëls Buche „de l'Allemagne“, daß der Verfasser der Wiener Vorlesungen sich in ihrer Umgebung befunden hat. Zweifelsohne hat nur er Frau von Staël die Augen über Manches geöffnet, für das auch diese Französin aus Eigenem kein Verständnis gehabt hätte, mag sie auch kosmopolitischer angelegt gewesen sein, als alle ihre Landsleute. Das Verdienst darf nicht unterschätzt werden, an einem Buche so entscheidenden Anteil gehabt zu haben, durch welches den Franzosen zum ersten Male ein klares Bild über die von ihnen weit unterschätzten Nachbarn geboten worden ist. —

Neben den Vorlesungen verschwinden die Aufsätze mehr und mehr, welche an einstige Interessen und Beschäftigungen anknüpfen. Die Recension des „Dichtergartens“ von Hardenberg-Rostorf ist das einzige Zeugnis, daß Wilhelm zuweilen noch seiner romantischen Bundesgenossen gedachte; die Anzeige des „Prometheus“ von Stoll und Seckendorf kann als Akt gesellschaftlicher Höflichkeit betrachtet werden.

Die immer gleich starken metrischen Interessen bethätigen sich anläßlich der Stolbergschen Äschylos-Übersetzung; ähnliche Gründe haben ihn die Ariost-Übersetzung von Gries 1810 gönnerhaft besprechen lassen.

An den Anfängen der Germanistik hatte Wilhelm Schlegel in den Berliner Vorlesungen selbst mitgearbeitet; zu größeren Leistungen ließ ihn das zerstreuende Leben bei der Staël nicht kommen.

In der Zeitschrift seines Bruders, dem „Deutschen Museum“, gab er als Prolegomena einer monumentalen Ausgabe des Nibelungenliedes seine Untersuchungen über den Ursprung und den Inhalt des Gedichtes. Er wollte die Büsching und von der Hagen aus dem Felde schlagen; wir können froh sein, daß er trotz den nimmermüden Aufmunterungen seines Bruders, der an dem Werke thätigen Anteil haben sollte, den Plan nicht zu Ende geführt hat. Von Friedrich Schlegel nämlich hat er sich die phantastische Idee einreden lassen und sie in dem genannten Aufsatze vertreten, Heinrich von Ofterdingen sei der Dichter des Nibelungenliedes. Die Ausgabe selbst wäre eine jener textlichen Modernisierungen geworden, welche die damals allgemach sich festigende Wissenschaft nur als Hemmnis empfand. Daß überhaupt beide Schlegel nicht lange mit der

Germanistik Schritt halten konnten, Wilhelm Schlegel in Coppet, Friedrich Schlegel in Wien, zeigt sich bald. Wenn Wilhelm die von der Hagen und Büsching oder Docen 1810 und 1812 recensiert, hat er noch das Recht, die Miene des belehrenden Meisters anzunehmen; im Jahre 1815 zeigt die Besprechung der „Altdeutschen Wälder" der Brüder Grimm, daß er nicht mehr auf der Höhe steht; ebenso konnte Friedrich Schlegel sich im Jahre 1818 über Lachmann kein sicheres Urteil mehr formulieren. Wilhelms Vorrede zu Sophie Tieck-Bernhardi-Knorrings Übersetzung von Flore und Blancheflur verfällt in ein ermüdendes Wiederholen alter Gedanken. —

Die beiden Grimm charakterisiert Wilhelm Schlegel in der genannten Anzeige mit dem ganzen Hochmut des eleganten Stilisten als gelehrte Pedanten; ähnliche Vorwürfe ergehen gegen B. G. Niebuhr im Jahre 1816; seine lange zurückgelegten Studien über griechische und römische Urzeit werden wieder vorgenommen, er erinnert sich seiner „Geographia Homerica" und macht sich mit alten Waffen an die Bekämpfung der Hypothese Niebuhrs von verloren gegangenen alten römischen Sagenliedern. Noch im Jahre 1822 knüpfen etrurische Studien hier an.

In dem Hause der Frau von Staël wurde viel Politik getrieben; galt doch die aus politischen Gründen Verbannte als einer der gefährlichsten litterarischen Gegner des Empire; ihr scheinbar ganz sachliches, seiner Tendenz nach allerdings für Napoleon unbequemes Buch über Deutschland war konfisziert worden. Kein Wunder, daß Wilhelm Schlegel, der seinen Bruder seit längerer Zeit in Österreich politisch thätig sah, endlich auch in die allgemeinen Wirren ein Wort wirft. Frau von Staël, die einstige Gattin des schwedischen Geschäftsträgers in Paris, war zur Krone Schwedens in dauernder Beziehung geblieben. Wilhelms erste politische Schrift, „sur le système continental" (1813), wendet sich auch an die Schweden. Die Broschüre trug ihm den Posten eines Sekretärs bei Bernadotte ein, den er während der Übersiedlung der Frau von Staël nach London, also eben im Jahre des Befreiungskrieges bekleidete. Betrachtungen über die Politik der dänischen Regierung, eine lange Reihe von Proklamationen und Aufrufen flossen damals aus seiner Feder. Dennoch hätte Wilhelm Schlegel die ehrenvolle Stelle bei Bernadotte gern gegen eine im österreichischen Ministerium vertauscht. Verschiedene Memoires gingen an Metternich und Gentz ab. Allein der Letztere, der den jüngeren Bruder neben sich nicht aufkommen ließ, hatte wohlweislich acht, daß der gewandtere, weltläufigere Wilhelm mit ihm nicht in Konkurrenz komme.

Auch diese Episode in Wilhelms Leben steht unvermittelt da und hat keine weiteren Folgen gehabt; sie machte Wilhelm Schlegels Namen nur noch unpopulärer in Frankreich; Frau von Staël hatte Napoleon angreifen dürfen, der Deutsche Wilhelm Schlegel erscheint als nationaler Feind, dem man insbesondere die Publikation aufgefangener Napoleonischer Depeschen nie verziehen hat. Nach dem Sturze Napoleons kehrte Frau von

Staël mit Wilhelm Schlegel nach Paris zurück. Die Ursache der politischen Thätigkeit Wilhelms war beseitigt und das merkwürdig günstige Verhältnis der Frau von Staël zu Napoleon während der hundert Tage gab keinen neuen Anlaß zum politisch-litterarischen Kampfe. Wenige Jahre später, schon 1817 starb Frau von Staël. Wilhelm Schlegel hat sich bei ihr nicht die Stellung errungen, die seine Anmaßung und Eitelkeit geträumt hatte. Zuerst war Benjamin Constant, dann Herr von Rocca ihm vorgezogen worden. Er verschmerzte den Verlust auch bald. Schon 1815 und 1816 dachte er in Italien an eine Verbindung mit der späteren Gattin Overbecks, der liebenswürdigen Wienerin Nina Hartel. Sie kam nicht zu Stande. Nach dem Tode der Frau von Staël kehrte er nach Deutschland zurück, und in Heidelberg fesselte ihn sofort die zwanzigjährige Sophie Paulus, die Tochter des Theologen H. E. G. Paulus. Sie war gediegen gebildet und nicht unbedeutend begabt. Der mehr als 50jährige Wilhelm konnte sich nach der baldigen Lösung der Ehe Glück wünschen, die fatalste Episode seines Lebens hinter sich zu haben.

Wilhelm hatte gedacht, Sophie Paulus nach Bonn heimzuführen, wo er die Professur der indischen Altertumskunde zu übernehmen im Begriffe stand. Die letzte Phase seines Lebens setzt in Bonn ein. Auch zur Sprachforschung war Wilhelm Schlegel durch seinen Bruder gekommen. Die Pariser Studien Friedrichs haben den gemeinschaftlichen germanistischen Arbeiten schon früher einen sprachhistorischen Charakter gegeben. Jetzt veranlassen Raynouards Studien über die Troubadours Wilhelm Schlegels „Observations sur la langue et la littérature provençale“, welche die Behauptung des französischen Sprachforschers siegreich bekämpfen, das Provençalische sei die Quelle aller romanischen Dialekte. Wilhelms Ausführungen gaben dem Freunde Claude Charles Fauriel Veranlassung, im Jahre 1833 die Entstehung des französischen Ritterromans nach dem mittlern Frankreich zu verlegen. Wilhelm sucht in mehreren Artikeln des „Journal des Débats“ dem Norden sein Recht zu wahren.

Das einmal geweckte Interesse für vergleichendes Sprachstudium war bei Wilhelms Aufenthalt in Paris im Jahre 1816 und 1817 auf fruchtbaren Boden gefallen. Chézy, Gatte der Enkelin der Karschin, war schon mit Friedrich in Beziehung getreten, jetzt bringt er dem Bruder die Sanskrit-Philologie näher. Wilhelm berichtete über die Antrittsvorlesung Chézys im Collège de France nach Deutschland; er bemächtigt sich überdies binnen wenigen Monaten des Indischen; nun konnte er selbständig weiter gehen.

Die Shakespeare-Übersetzung hat Wilhelm Schlegels Namen in Deutschland populär gemacht; den indischen Arbeiten dankt er seinen wissenschaftlichen Nachruhm. Auf diesem Felde blieb er bis zu seinem Tode, und trotz der schnellen Entwicklung der Sanskrit-Philologie auch noch lange nach demselben in der ersten Reihe. Mit seinem Schüler Lassen liefert er die ersten streng kritischen Ausgaben indischer Dichtungen; seine musterhaften Editionen boten der Wissenschaft eine solidere Grundlage, als die genialen

Hypothesen Franz Bopps, der das Sprachmaterial nur mangelhaft beherrschte. Gegenüber Wilhelm spielt Bopp und nicht minder Friedrich Schlegel die traurige Rolle aller großen wissenschaftlichen Anreger. Sicherlich haben F. A. Wolf und Karl Lachmann durch kühne Hypothesen ihren Disciplinen einen unschätzbaren Anstoß gegeben. Allgemeinen Dank haben sie nur durch ihre streng philologischen Editionen sich errungen. Ebenso hat man noch lange Wilhelm Schlegels Ausgabe des „Bhaghavad-gità“ und des „Ramayana“ den Sanskrit-Studien zu Grunde gelegt, als nicht nur Friedrich Schlegels Buch über die Inder aus dem wissenschaflichen Apparate der Gelehrten ausgeschieden war, als es auch längst üblich geworden, Bopps Arbeiten unzuverlässig zu nennen.

Wilhelm Schlegel hat sein Programm, den indischen Studien in Deutschland Eingang zu verschaffen, im großen Stile durchgeführt. Nicht umsonst sollte er halb Europa durchwandert haben; alles was er sich an Beziehungen in England und Frankreich gewonnen, mußte zusammenwirken. Chézy, Sylvestre de Sacy, Bournouf, dann Wilson, Macintosh treten mit ihm in ständigen Briefwechsel. Er wiederum reist nach England und Frankreich, um seine Publikationen von Sanskrit-Texten zu ermöglichen. Stand ihm, dank seiner reichen Beziehungen, auch das Pariser „Journal asiatique“ jederzeit zur Verfügung, so gründete er sich doch in Deutschland eine eigene Zeitschrift „Die indische Bibliothek“, welche in den Jahren 1820 bis 1830 die Parerga seiner großen Editionen nebst Beiträgen von Wilhelm v. Humboldt, Lassen u. a. brachte.

Man kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß Wilhelm Schlegel mit dieser ein Menschendasein vollauf erfüllenden Thätigkeit sich hätte genug sein lassen. Was er nebenbei in den letzten Jahren fertig gestellt hat, macht einen recht unangenehmen Eindruck. Die Berliner Vorlesungen von 1827 über die Theorie und Geschichte der bildenden Künste hätte er im Interesse seines Ruhmes besser nicht gehalten. Das Traurigste bietet der „Abriß von den europäischen Verhältnissen der deutschen Litteratur“ (1825) und die „Berichtigung einiger Mißdeutungen“ (1828). — Um seinen unverfälschten Protestantismus zu bewähren, desavouiert er seine ganze Vergangenheit. Hatte doch auch er einst Mittelalter und Papsttum, Katholizismus und Marienkult ähnlich wie sein Bruder und Novalis gefeiert; war er doch nahe daran gewesen, dem Drängen des Bruders nachzugeben und dieselben Pfade, wie dieser, einzuschlagen; man darf mit einiger Sicherheit der Calvinistischen Tochter des Genfer Bankiers Necker zuschreiben, daß Wilhelm nicht Katholik geworden ist. Jetzt indes will er nicht nur gutgemeinte Annäherungsversuche katholischer Proselytenmacher schroff abweisen, die Wilhelm schon zu dem Ihrigen zählen zu dürfen glaubten. Er will auch der Orthodoxie glaubensstarker Protestanten gegenüber die Reinheit seines Bekenntnisses erweisen. Wilhelm bewies sich diesmal konsequent bis aufs Letzte: er hat auch den Bruder geopfert.

Leider darf nicht behauptet werden, charakterfeste Überzeugungstreue

habe den Bruch mit dem Bruder herbeigeführt. Wilhelm hat wohl den Anschein zu erwecken gesucht, als wäre er zu bieder, zu offen, zu klar, um sich mit halben Verhältnissen zu begnügen, allein liest man die an Friedrich gerichteten, gleichzeitigen Briefe, so klingt es doch mehr als sonderbar, daß gleichzeitig mit der Aufkündigung einer Freundschaft, der Wilhelm das Beste seiner Existenz dankte, Einforderungen unbezahlter Schulden an Friedrich ergehen ... Beziehungen, aus denen beide Brüder soviel gewonnen haben, die für das deutsche Geistesleben von so außerordentlichem Wert gewesen waren, konnten trauriger nicht enden.

Einen ähnlichen polemischen Charakter, wie die beiden genannten Aufsätze, zeigen die letzten poetischen Versuche Wilhelms. Seine dichterische Thätigkeit schloß er in den „poetischen Werken" von 1811 ab; jetzt verschont er niemand mehr mit seinen hämischen Epigrammen. Kein bedeutender Dichter seiner Zeit, kein Gelehrter von Namen bleibt unbehelligt; neben Schiller erscheint diesmal auch Goethe, selbstverständlich auch Goethes Kunstfreund Heinrich Meyer, dann aber auch Schleiermacher, weiter die jüngern Dichter Uhland, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Arndt mit Jahn, Grillparzer, Müllner, Raupach, Freiligrath, Ludwig von Baiern, endlich die Gelehrten Niebuhr, Bopp, David Friedrich Strauß. Daß Friedrich auch herhalten mußte, wird begreiflich erscheinen; allein selbst der letzte Getreue Tieck wird gelegentlich, wegen unberechtigter Eingriffe in Wilhelm Shakespeare-Übersetzung nicht vielleicht in leichten Epigrammen, sondern in einem schwerwiegenden, offenen Briefe an den Verleger Reimer gezaust; für die neueren Shakespeare-Übersetzer hat Wilhelm nur ein ironisches Lächeln übrig. —

Wilhelm Schlegels letzte Schrift von 1844, der vorläufige Entwurf einer Ausgabe der Werke Friedrichs des Großen, hat in manchem Vorschlage die Ausgaben moderner Schriftsteller der nächsten Decennien methodisch weit überholt. Sein Tod hat die Ausführung des vielversprechenden Entwurfes verhindert. Wilhelm Schlegel ist am 12. Mai 1845 in Bonn gestorben.

Die obige Darstellung des Lebensganges der Brüder Schlegel macht keine anderen Ansprüche, als die einer für weitere Kreise bestimmten Verwertung der Resultate, welche R. Haym in seiner „Romantischen Schule" (Berlin 1870), W. Dilthey in seinem „Leben Schleiermachers" (Bd. 1. Berlin 1870) für die Jugendentwicklung des Paares, ferner J. Minor für den Wilhelm Schlegel der Jahre 1804—1845 (Zeitschrift für die österr. Gymnasien 1887 S. 590 ff., 733 ff.) geboten haben. Eine mehrjährige Beschäftigung mit den Brüdern hat mich lediglich veranlaßt, hier oder dort stärkere Accente aufzusetzen; vielleicht bemerkt man auch gelegentlich die Andeutungen von Ergebnissen eigner Forschung. Friedrich Schlegel hat für die Jahre 1803—1828 bisher noch keine seiner

würdige Darstellung gefunden. Eine objektive Auseinandersetzung seines Verhältnisses zum Katholizismus von Seiten eines Fachmannes wäre ein dringendes Bedürfnis. Ich habe mit Verwertung des Briefmateriales auf die biographische Seite der Zeit von 1808—29 das Hauptgewicht gelegt, im übrigen mich den Ausführungen Karl Werners („Geschichte der katholischen Theologie", München 1866) angeschlossen. Neuerlich hat R. Fester („Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie", Stuttgart 1890, S. 188 ff.) den letzten Schriften Fr. Schlegels sein Augenmerk geschenkt.

Von der Litteratur über die beiden Schlegel nenne ich nur das Wichtigste: A. Ausgaben. W. Schlegel: „Sämtliche Werke" herausgegeben von E. Böcking, Leipzig 1846 XII.; unvollständig, Ergänzungen boten J. Minor: [Berliner] „Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst" Heilbronn 1884 III. in Seufferts Deutschen Litteraturdenkmalen 17—19. A. Sauer, Deutsche National-Litteratur 78, LXVI. O. F. Walzel, Ztschr. f. d. österr. Gymnasien 1891 S. 490. Böcking hat auch die französischen (Leipzig 1846 III) und die lateinischen Schriften (eb. 1848) ediert.

Friedrich Schlegel. Ausgabe letzter Hand: Wien 1822—25 X.; erweitert eb. 1846 XV. Ergänzungen: Philosoph. Vorlesungen aus den Jahren 1804—6, hrsggeb. von Windischmann (Bonn 1836 f. II.); J. Minor, Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften (Wien 1882 II.) L. Lier, Archiv für Litteraturgesch. 13, 564; Walzel, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1889 S. 485; vorliegende Ausgabe (siehe unten).

B. Biogr. Quellen: Die ältere Litteratur, deren wichtigste Publikation der Briefwechsel Schleiermachers (Berlin 1860—1863 IV.) ist, bei Haym. Seitdem kamen insbesondere hinzu: G. Waitz, „Caroline" (Leipzig 1871) mit den Ergänzungen: „Caroline und ihre Freunde" (eb. 1882); J. M. Raich, „Novalis' Briefwechsel" (Mainz 1880) und „Dorothea von Schlegel" (eb. 1881 II.; ein dritter Band soll noch erscheinen); O. F. Walzel, „Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm" (Berlin 1890), die Hauptquelle, welche schon von Haym, Dilthey und Waitz handschriftlich benutzt worden ist (vgl. auch Zeitschrift f. d. österr. Gymn. 1889 S. 97; 1891 S. 103. 486); die Anmerkungen der letztgenannten Ausgabe verzeichnen zum größten Teil die bis dahin publizierten Quellen, welche R. M. Werner Österreich-ung. Revue 1890 Heft 5 u. 6 vermehrt hat. Auch der teilweise von W. Schlegel inspirierten Artikel der „Biographie générale" und der „Biographie universelle" ist zu gedenken.

C. Darstellungen: Neben den oben erwähnten erschöpfenden Arbeiten kommen heute nur noch in Betracht: die Artikel der „Allgemeinen deutschen Biographie": von F. Muncker, August Wilhelm Schlegel (31, 354), D. Caroline A. Schelling (eb. 3), Dorothea Schlegel (eb. 372); ferner für Wilhelm Schlegel: D. Fr. Strauß, Ges. Schr. (Bonn 1876) 2, 119; für Friedrich Schlegel: Minor, Grenzboten 1883;

für Caroline: Scherer Vorträge und Aufsätze (Berl. 1874) S. 356, Haym; Preuß. Jahrbücher B. 28. Das neueste französische Urteil bietet Lévy-Brühl Revue des deux mondes 101, 147.

Die Auswahl für die vorliegende Ausgabe war wegen ihres geringen Umfanges nicht leicht; sie ist für Wilhelm Schlegel nach ganz anderen Prinzipien besorgt worden, als für Friedrich. Wilhelm erscheint mit den interessantesten Kapiteln seiner klassischesten Arbeit, der Wiener Vorlesungen. Dem Neudrucke zu Grunde liegt die zweite Auflage als Ausgabe letzter Hand, welche Böcking in den Sämtlichen Werken mannigfach geändert hat; die Lesarten der ersten Auflage wurden in den Anmerkungen mitgeteilt. Den auf Friedrich Schlegel entfallenden Teil bestreiten durchaus in den Gesamtausgaben fehlende Aufsätze. Der Aufsatz „Über das Studium der Griechen und Römer", zum ersten Male gedruckt, ist eine Ergänzung von Minors „Jugendschriften"; von den übrigen Aufsätzen findet sich lediglich die Recension der Goetheschen Werke und zwar überarbeitet in den Sämtlichen Werken. Ich habe keinen Anstand genommen, die neuerdings auch von J. W. Braun, „Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen" 3, 171 mitgeteilte ältere Fassung abzudrucken und in den Anmerkungen die Zusätze von 1822 hervorzuheben.

Dem Herausgeber dieser Sammlung habe ich für die freundliche Überlassung des ungedruckten Aufsatzes von Friedrich Schlegel, meinen verehrten Freunden Dr. R. Beer, Dr. S. Frankfurter und Dr. A. v. Weilen für manche Verweise zu danken. Herr Kustos E. Chmelarz belehrt mich, daß der S. 325 Z. 27 erwähnte Kupferstich vom Tode des Generals Wolf mit der Reproduktion des gleichnamigen Gemäldes von Benjamin West identisch sein dürfte, welche Woollett im Jahre 1776 ausgeführt hat. Näheres über das Gemälde und die nach ihm angefertigten Kupferstiche bietet Naglers „Neues allgemeines Künstlerlexikon" (München 1851) 21, 326.

Nachzutragen habe ich die Vermutung, daß Fr. Schlegel S. 231, Z. 25 auf Schleiermachers Recension der Fichteschen „Grundzüge" sich beziehe, die in der Jenaischen Allg. Litteratur-Zeitung 1807, Nr. 18—20 veröffentlicht wurde, jetzt in dem Buche „Aus Schleiermachers Leben" 4, 624 bequem zu finden ist. Den Vorwurf des Kryptokatholizismus kann man hier aus einzelnen Wendungen (insb. S. 630 u. 639) herauslesen. — Munckers umfangreicher Artikel „Friedrich Schlegel" in der Allgemeinen deutschen Biographie 33, 737—752 ist erst nach der Drucklegung meiner Einleitung publiziert worden.

Wien.

Oskar F. Walzel.

August Wilhelm Schlegel.

Aus den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“.

(Wien 1808.)

Vierte Vorlesung.

Gang der tragischen Kunst bei den Griechen. Ihre verschiedenen Stile. Äschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke. Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im einzelnen.

Von den unermeßlichen Schätzen, welche die Griechen in der tragischen Gattung besaßen, und welche der öffentliche Wetteifer bei den athenischen Festen hervorrief, indem die mitwerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, ist freilich nur wenig auf uns gekommen. Nur von dreien ihrer vielen Tragiker, vom Äschylus, Sophokles und Euripides, haben wir Werke übrig, und im Verhältnis mit ihrer großen Fruchtbarkeit in geringer Anzahl. Es sind eben diejenigen, welche die Alexandrinischen Kunstrichter in die Auswahl von Schriftstellern aufgenommen, welche sie bei dem Studium der ältern griechischen Litteratur zum Grunde legten; nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen wären, sondern weil sich die verschiedenen Stile der tragischen Kunst an ihnen am besten erkennen ließen. Von jedem der beiden ältern haben wir sieben Stücke, jedoch befinden sich darunter mehrere ihrer nach dem Zeugnisse der Alten ausgezeichnetsten Werke. Vom Euripides haben wir eine weit größere Anzahl, und wir könnten manche davon gern gegen andere verloren gegangene Werke vertauschen; zum Beispiel gegen satirische Dramen des Achäus, Äschylus und Sophokles, gegen einige Stücke vom alten Phrynichus zur Vergleichung mit dem Äschylus, oder von dem späteren Agathon,

4. Diese Vorlesung entspricht der sechsten und siebenten Vorlesung in der dritten Auflage. — Das über das griechische Drama Gesagte ist zum Teil wörtlich, zum Teil umgearbeitet aus den Berliner Vorlesungen (vgl. die Einleitung) herübergenommen worden.

den uns Plato als weichlich aber liebenswürdig schildert, und der ein Zeitgenosse des Euripides, aber jünger als er, war.

Wir überlassen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden Thespis, von dem Wettstreit um einen Bock, woher der Name Tragödie abgeleitet sein soll, von den mit Hefen gefärbten Gesichtern der ersten improvisierenden Schauspieler u. s. w., kritisch zu sichten, von welchen rohen Anfängen Äschylus die Tragödie durch einen Riesenschritt zu derjenigen würdigen Gestaltung erhob, worin wir sie bei ihm antreffen; und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort.

Der tragische Stil (das Wort im Sinne der bildenden Kunst genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Äschylus ist groß, strenge, und nicht selten hart; im Stil des Sophokles ist vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmut; der Stil des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwickelung der schönen Künste bei den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Skulptur vergleichen. Äschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysipp. Phidias schuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er umgab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Skulptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.

Äschylus ist als der Schöpfer der Tragödie zu betrachten: in voller Rüstung, wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter, sprang sie aus dem seinigen hervor. Er bekleidete sie würdig und gab ihr einen angemessenen Schauplatz, er erfand den scenischen Pomp,

1. Plato, und Aristophanes: Zusatz der dritten Ausgabe. — 19 ff. Äschylus ... gegangen wäre. Die Würdigung der drei griechischen Tragiker bewegt sich genau in den von Fr. Schlegel vorgezeichneten Bahnen: vgl. „Von den Schulen der griechischen Poesie". Jugendschr. 1, 8, 26 und „Über das Studium der griechischen Poesie", eb. 139, 18. Die Analogie der bildenden Kunst heranzuziehen lag nach dem ersteren Aufsatze Friedrichs nahe; vgl. Friedrich an Wilhelm S. 204.

er belehrte nicht nur den Chor im Gesang und Tanz, sondern trat selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog, und beschränkte den lyrischen Teil der Tragödie, der jedoch bei ihm oft noch eine zu große Stelle einnimmt. Die Charakter entwirft er mit wenigen kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äußerst einfach: er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannigfaltig zu gliedern, und ihre Verwickelung und Auflösung in abgemessene Fortschritte einzuteilen. Daher entsteht bei ihm oft ein Stillstand, den er durch allzu gedehnte Chorgesänge noch fühlbarer macht. Aber alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes und ernstes Gemüt. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bei ihm: das Haupt der Medusa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen. Der Kothurn des Äschylus hat gleichsam ein ehernes Gewicht: lauter riesenhafte Gestalten schreiten darauf einher. Es scheint ihm fast Überwindung zu kosten, bloße Menschen zu schildern: Götter läßt er häufig auftreten, am liebsten Titanen, jene älteren Götter, welche die dunkeln Urkräfte der Natur bedeuten, und vorlängst in den Tartarus unter die heiter geordnete Welt hinunter gestoßen sind. Nach dem Maße seiner Personen sucht er die Sprache selbst, die sie führen, riesenmäßig anzuschwellen. Daraus entstehen schroffe Zusammensetzungen, Überladung mit Beiwörtern, im Lyrischen oft Verschlungenheit der Wortfügungen, und daraus große Dunkelheit. In der ganz einzigen Seltsamkeit seiner Bilder und Ausdrücke ist er dem Dante und Shakespeare ähnlich. Doch fehlt es diesen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Äschylus rühmen.

Äschylus blühete recht in der ersten Kraft der geretteten griechischen Freiheit, von deren Gefühl er stolz durchdrungen zu sein scheint. Er hatte die größte und glorreichste Begebenheit Griechenlands, die Besiegung, ja Vertilgung der persischen Übermacht unter Darius und Xerxes als Augenzeuge erlebt, und in den denkwürdigen Schlachten von Marathon und Salamis mit ausgezeichneter Tapferkeit gefochten. In den P e r s e r n hat er den Triumph, welchen er mit erkämpfen half, durch einen Umweg besungen, indem er nämlich den Sturz der persischen Herrlichkeit und die schmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu

seinem Königssitz schildert. Er beschreibt darin mit den lebendigsten Farben die Schlacht bei Salamis. In diesem Stück, und in den Sieben vor Thebe strömt eine kriegerische Ader; die persönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben schimmert unverkennbar hindurch. Sinnreich hat der Sophist Gorgias gesagt: dieses letztgenannte große Schauspiel habe Mars statt des Bacchus ihm eingegeben; denn Bacchus war der Schutzgott der tragischen Dichter, nicht Apollo, was auf den ersten Blick befremdlich scheint; allein wir müssen uns erinnern, daß jener nicht bloß der Gott des Weins und der Freude, sondern der höhern Begeisterung war.

Unter den übrig gebliebenen Stücken des Äschylus haben wir, was unendlich merkwürdig ist, eine vollständige Trilogie. Die antiquarische Notiz von den Trilogieen ist diese, daß in der ältern Zeit die Dichter nicht mit einem einzigen Stücke um den Preis kämpften, sondern mit dreien, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhingen, denen noch ein viertes satyrisches Drama angehängt ward. Alles dies wurde an einem Tage nach einander aufgeführt. In Bezug auf die tragische Kunst ist der Begriff einer Trilogie so zu fassen, daß eine Tragödie freilich nicht ins Unbestimmte verlängert und fortgesetzt werden kann, wie zum Beispiel das homerische Heldengedicht, dem man ganze Rhapsodien angehängt hat; dazu ist jene zu selbständig in sich geschlossen. Unbeschadet dessen lassen sich jedoch mehrere Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden Verhängnisses zu einem großen Cyklus oder Kreislauf verknüpfen. Auch die Beschränkung auf die Zahl drei ist dabei wohl befriedigend zu erklären. Es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Der Vorteil dieser Verknüpfung war, daß aus der Betrachtung der zusammengestellten Geschichten eine vollständigere Befriedigung hervorging, als bei der einzelnen Handlung zu erreichen möglich war. Übrigens konnten die Gegenstände der drei Tragödien in der Zeit weit auseinander liegen, oder auch unmittelbar auf einander folgen.

Die drei Stücke der Äschylischen Trilogie sind Agamemnon, die Choëphoren oder, nach unserer Art zu benennen, Elektra, und die Eumeniden oder Furien. Der Gegenstand des ersten

13. Trilogien, die Belegstellen sind: Diogenes Laërtius 3, 35 und die Scholien zu den Fröschen des Aristophanes V. 1155. — 34. Trilogie, die unter dem Namen der Orestie zusammengefaßt wurde: dritte Auflage.

ist die Ermordung des Agamemnon durch Klytämnestra bei seiner Heimkehr von Troja. In dem zweiten rächt Orestes seinen Vater, indem er seine Mutter ermordet: facto pius et sceleratus eodem. Diese That, wiewohl auf mächtige Beweggründe vollbracht, ist dennoch der natürlichen und sittlichen Ordnung zuwider. Orest ist zwar als Fürst zur Ausübung der Gerechtigkeit auch in seiner eigenen Familie berufen, aber er muß sich verkleidet in die Wohnung des tyrannischen Usurpators seines Thrones einschleichen, und meuchelmörderisch zu Werke gehen. Das Andenken seines Vaters spricht ihn los, aber wie Klytämnestra auch den Tod verdient habe, die Stimme des Blutes klagt ihn innerlich an. Dies wird in den Eumeniden als ein Zwist unter Göttern vorgestellt, wovon die einen die That des Orestes gutheißen, die andern ihn verfolgen, bis die göttliche Weisheit unter der Gestalt Minervas die beiderseitigen Rechte ausgleicht, Frieden stiftet, und der langen Reihe von Verbrechen und Rachübungen, welche das Atreische Königshaus verwüstet haben, ein Ende macht.

Zwischen dem ersten und zweiten Stücke verfließt ein beträchtlicher Zeitraum, während dessen Orest zum Manne heranwächst Das zweite und dritte hingegen schließen sich in der Zeit unmittelbar an einander. Orest flüchtet sogleich nach Ermordung seiner Mutter nach Delphi, wo wir ihn zu Anfang der Eumeniden finden.

In den beiden ersten Stücken ist in jedem eine Hinweisung auf das folgende sichtbar. Im Agamemnon weissagt Kassandra und der Chor am Schlusse der übermütigen Klytämnestra und ihrem Gehilfen Ägisthus die künftige Vergeltung durch den Orest. In den Choëphoren findet Orest sogleich nach Vollbringung der That keine Ruhe, die Furien seiner Mutter fangen an ihn zu verfolgen, und er verkündigt seinen Vorsatz nach Delphi zu flüchten.

Der Zusammenhang ist also einleuchtend, und man könnte die drei Stücke, welche ja auch in der Aufführung verknüpft wurden, als ebenso viel Akte eines einzigen großen Dramas betrachten. Ich erwähne dies, um der Rechtfertigung Shakespeares und anderer neuen Dramatiker darüber, daß sie einen größern Kreis menschlicher Schicksale in Eine Darstellung zusammengefaßt, hierdurch vorzugreifen, weil man jenen eben das vermeinte Beispiel der Alten entgegengestellt.

Im Agamemnon hat Äschylus uns den plötzlichen Sturz

vom höchsten Gipfel des Glückes und Ruhmes in den Abgrund des Verderbens zeigen wollen. Der Fürst, der Held, der Heerführer der gesamten Griechen wird in dem Augenblicke, wo ihm die glorreichste That gelungen, die Zerstörung Trojas, deren Lob aus dem Munde der größten Dichter in der Welt und Nachwelt wiederhallen sollte, beim Eintritt über die lang vermißte Schwelle seiner Heimat, unter den sorglosen Zubereitungen zu einem Festmahle erwürgt, nach Homers Ausdruck „wie der Stier an der Krippe", erwürgt von seinem treulosen Weibe; seinen Thron nimmt ihr unwürdiger Verführer ein, seine Kinder bleiben in der Verbannung oder in hilfloser Knechtschaft zurück.

Der Absicht gemäß, einen so entsetzlichen Glückswechsel auffallend zu machen, mußte der Dichter zuvörderst die Eroberung Trojas verherrlichen. Er hat dies in der ersten Hälfte des Stückes auf eine eigentümliche, wenn man will sonderbare, aber gewiß nachdrückliche und die Einbildungskraft ergreifende Weise gethan. Für Klytämnestra ist es wichtig, nicht durch die Ankunft ihres Gemahls überrascht zu werden. Sie hat daher eine ununterbrochene Reihe von Signalfeuern von Troja bis Mykene veranstaltet, welche ihr das große Ereignis melden sollen. Das Stück hebt an mit der Rede eines Wächters, der die Götter um Erlösung von seinen Mühseligkeiten anfleht, da er nun seit zehn Jahren, dem kalten Nachttau ausgesetzt, die wechselnden Gestirne habe vorbeiziehen sehen, und immer vergeblich auf das Zeichen gewartet; zugleich beseufzt er heimlich die innere Verderbnis des Königshauses. In diesem Augenblicke sieht er die erwünschte Flamme auflodern, und eilt es seiner Gebieterin zu melden. Ein Chor von Greisen erscheint, und seine Gesänge setzen den trojanischen Krieg in seine verhängnisvollen Beziehungen, sie führen auf seinen Ursprung, auf alle damaligen Prophezeiungen zurück; auf das Opfern der Iphigenia, womit die Abfahrt der Griechen erkauft werden mußte. Klytämnestra erklärt dem Chor die Ursache ihrer Freudenopfer, bald tritt der Herold Talthybius auf, der alles als Augenzeuge verkündigt; das Schauspiel der eroberten, geplünderten, den Flammen preisgegebenen Stadt, den Jubel der Sieger und die Glorie des Heerführers. Nur mit Widerstreben, um nicht seine glückwünschenden Gebete zu unterbrechen, offenbart er die Unglücks-

12. entsetzlichen Glückswechsel. Wilhelm bedient sich der Lessingschen Verdeutschung des Aristotelischen Ausdrucks περιπέτεια (Peripetie).

fälle der Griechen, ihre Zerstreuung und den von vielen erlittenen Schiffbruch, worin sich sogleich der Zorn der Götter kund gethan. Man sieht leicht ein, wie wenig der Dichter die Einheit der Zeit beobachtet hat, wie er sich vielmehr des Vorrechtes seiner geistigen Herrschaft über die natürlichen Dinge bedient, und die kreisenden Stunden in ihrem Laufe seinem furchtbaren Ziel entgegen beflügelt. Nun kommt Agamemnon selbst mit einer Art von Triumphzug gefahren, auf einem andern mit Beute beladenen Wagen sitzend folgt ihm Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Geliebte. Klytämnestra begrüßt ihn mit heuchlerischer Freude und Ehrerbietung, sie läßt durch ihre Sklavinnen die kostbarsten goldgestickten Purpurdecken auf den Boden breiten, damit der Fuß des Siegers ihn nicht berühre. Agamemnon verweigert mit weiser Mäßigung diese nur den Göttern gebührende Ehre; endlich folgt er ihren Einladungen und geht in das Haus. Der Chor fängt an, dunkle Ahndungen zu hegen. Klytämnestra kommt wieder, um durch freundliches Zureden Kassandra mit ins Verderben zu locken. Diese bleibt stumm und unbeweglich, aber kaum ist die Königin hinweg, so bricht sie, von prophetischer Wut ergriffen, in verwirrte Wehklagen aus; bald enthüllt sie ihre Weissagungen dem Chor deutlicher, sie sieht im Geiste alle Greuel, welche in diesem Hause verübt worden: jenes thyesteïsche Gastmahl, wovon die Sonne ihre Blicke abwandte; die Schatten der zerfleischten Kinder erscheinen ihr auf den Zinnen des Palastes. Sie sieht auch die eben vorbereitete Mordthat an ihrem Gebieter, und, wiewohl vor dem Mordgeruche schaudernd, stürzt sie sich, wie vom Wahnsinne ergriffen, ihrem unentrinnbaren Tode entgegen, in das Haus; man hört hinter der Scene die Seufzer des sterbenden Agamemnon. Der Palast öffnet sich, Klytämnestra steht neben der Leiche ihres Königs und Gemahls, als eine trotzige Verbrecherin, die ihre That nicht nur bekennt, sondern sich derselben rühmt, und sie als gerechte Vergeltung für die Agamemnons Ehrgeize geopferte Iphigenia rechtfertigen will. Die Eifersucht gegen Kassandra und das verbrecherische Bündnis mit dem unwürdigen Ägisth, der erst nach vollbrachter That am Schlusse des Stückes ankommt, sind als Beweggründe ganz in den Hintergrund geschoben und kaum berührt; dies war nötig, um die Würde des Gegen=

8. andern, auf seinem Wagen nimmt vor ihm Kassandra ... einen niedrigeren Sitz ein: dritte Auflage.

standes zu retten. Aber auch sonst durfte Klytämnestra nicht als ein schwaches verführtes Weib geschildert werden, sondern mit Zügen jenes Heldenalters, das an blutigen Katastrophen so reich ist, wo alle Leidenschaften gewaltsam waren, und die Menschen im Guten und Bösen über das gewöhnliche Maß der späteren kleiner gewordenen Geschlechter hinaus gingen. Was ist empörender, was beweist eine tiefere Ausartung der Menschennatur, als grausame Verbrechen im Schoße feiger Weichlichkeit empfangen? Wenn der Dichter einmal solche Verbrechen zu schildern hat, so soll er auf keine Weise sie zu beschönigen, oder den Abscheu davor zu mildern suchen. Daß uns die Opferung der Iphigenia so nahe gerückt wird, hat überdies den Vorteil, allzu bitterm Unwillen über den Sturz Agamemnons vorzubeugen. Er ist allerdings nicht schuldlos, eine frühere That fällt auf sein Haupt zurück, nach den religiösen Vorstellungsarten der Alten lastete überdies ein alter Fluch auf seinem Hause: Ägisthus, der Urheber seines Untergangs, ist ein Sohn eben jenes Thyestes, an dem sein Vater Atreus eine so unnatürliche Rache nahm; und dieser verhängnisvolle Zusammenhang wird uns durch die Chöre, besonders aber durch die Weissagungen Kassandras lebhaft vor die Seele gebracht.

Die hier sich anschließenden Choëphoren übergehe ich für jetzt; ich behalte mir vor, von diesem Stücke zu reden, wann ich eine Vergleichung der Behandlungsweise desselben Stoffes bei den drei Dichtern anstellen werde.

Der Gegenstand der Eumeniden ist, wie ich schon oben erwähnte, die Entschuldigung und Lossprechung des Orest von seiner Blutschuld; es ist ein Rechtshandel, aber ein solcher, wo Götter anklagen, verteidigen und dem Gericht vorsitzen, und dessen Wichtigkeit und Behandlung dieser Majestät entspricht. Die Scene selbst brachte dabei den Griechen das Ehrwürdigste, was sie kannten, vor Augen.

Sie wird eröffnet vor dem weltberühmten Tempel zu Delphi, der den Hintergrund einnimmt; die bejahrte Pythia tritt auf in priesterlicher Tracht, verrichtet ihr Gebet an alle Götter, welche dem Orakel vorstanden oder noch vorstehen, redet das versammelte Volk an (das wirkliche) und geht in den Tempel, um sich auf

21. Choëphoren, d. h. die Spenderinnen des Totenopfers, von denen, als dem Chore, das Trauerspiel benannt wird: dritte Auflage. — 23 f. eine Vergleichung ... werde, vgl. die fünfte Vorlesung; siehe unten S. 45 Z. 4.

den Dreifuß zu setzen. Sie kommt zurück voll Entsetzen, und beschreibt, was sie im Tempel gesehen, einen blutbefleckten schutzflehenden Mann, und rings umher schlafende Frauen mit Schlangenhaaren; hierauf geht sie durch den vorigen Eingang ab. Apollo tritt alsdann hervor, mit dem Orest in Reisetracht, Schwert und Ölzweig in den Händen. Er verspricht ihm seinen ferneren Schutz, gebietet ihm nach Athen zu flüchten, und empfiehlt ihn der Obhut des nicht sichtbar gegenwärtigen Merkurs, welche besonders den Reisenden und solchen, die sich unbemerkt durchschleichen müssen, gewidmet war.

Orest geht nach der Seite der Fremden ab, Apollo in den Tempel zurück, der offen bleibt, und die rings auf Sesseln schlafenden Frauen im Innern erblicken läßt. Jetzt kommt der Schatte Klytämnestras die charonische Stiege herauf, und durch die Orchestra auf die Bühne. Man darf sich bei ihr kein hageres Gerippe denken, sondern die Gestalt der Lebenden, nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbige Gewänder gehüllt. Sie ruft die Furien mit vielen Vorwürfen auf, und verschwindet dann, wahrscheinlich durch eine Versenkung. Diese erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll tritt wieder aus dem Tempel, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligtum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabei mit dem erhabenen Unwillen und mit der drohenden Stellung des vatikanischen Apoll, mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet.

Jetzt verwandelt sich die Scene, da die Griechen aber bei dergleichen gern den kürzesten Weg zu gehen pflegten, so blieb vielleicht der Hintergrund unverändert, und mußte nun den Tempel der Minerva auf dem Marshügel (Areopagus) vorstellen, die Seitendekorationen verwandeln sich in Athen und die Landschaft umher. Orest kommt als aus der Fremde, und umschlingt hilfebittend die vor dem Tempel stehende Statue der Pallas. Der Chor (der nach der eigenen Angabe des Dichters schwarz gekleidet war, mit purpurnem Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Masken etwa wie furchtbar schöne Medusenköpfe, auch das Alter nach den Grundsätzen der Plastik nur angedeutet) folgt ihm hieher auf dem Fuße nach, bleibt aber nun den übrigen Teil des Stückes hin-

14. Stiege, Pollux spricht in seinem Onomastikon 4, 127. 132 von einer Stiege, von welcher die Schatten der Verstorbenen auf die Bühne gelangen.

durch unten in der Orchestra. Zuerst hatten sich die Furien gezeigt als Raubtiere, wütend darüber, daß die Beute ihnen entsprungen, jetzt besingen sie mit ruhiger Würde ihr hohes furchtbares Amt unter den Sterblichen, sprechen das ihnen verfallene Haupt des Orestes an, und weihen es mit geheimnisvollen Zauberworten endloser Qual. Pallas, die kriegerische Jungfrau, kommt auf einem vierspännigen Wagen, durch das Gebet des Schützlings herbeigerufen. Sie erfragt und hört mit Ruhe das Anliegen Orests und seiner Widersacherinnen, endlich übernimmt sie, nach weiser Erwägung jeder Rücksicht, das ihr von beiden angetragene Schiedsrichteramt. Die zusammenberufenen Richter nehmen ihre Sitze auf den Stufen des Tempels ein, der Herold gebietet durch die Trompete dem Volke Stillschweigen wie bei einer wirklichen Gerichtsverhandlung. Apollo tritt herzu, um für seinen Schützling zu sprechen, die Furien verweigern vergeblich seine Einmischung, und nun werden die Gründe für und gegen die That zwischen ihnen in kurzen Reden durchgestritten. Die Richter werfen ihre Steinchen in die Urne, Pallas wirft ein weißes hinzu, alles ist in der höchsten Spannung, Orest ruft voller Seelenangst zu seinem Beschützer:

O Phöb' Apollon, wie entschieden wird der Zwist?

Die Furien dagegen:

O schwarze Nacht! Stammmutter, schaust du dies nicht an?

Bei der Zählung findet sich die Zahl der schwarzen und weißen Steinchen gleich, und der Beklagte ist dadurch nach Erklärung der Pallas losgesprochen. Er bricht in freudige Danksagungen aus, während die Furien sich gegen den Frevelmut der jungen Götter, der sich alles wider die vom titanischen Stamme erlaube, empören. Pallas erträgt ihren Zorn gleichmütig, redet mit Güte, ja mit Verehrung zu ihnen; diese sonst so unzähmbaren Wesen können ihrer milden Beredsamkeit nicht widerstehen. Sie versprechen das Land, wo sie herrscht, zu segnen, Pallas dagegen, ihnen ein Heiligtum im attischen Gebiet einzuräumen, wo sie die Eumeniden, das heißt die Wohlwollenden, genannt werden. Alles endiget mit einem feierlichen Umzuge und segnenden Gesängen, indem Scharen von Kindern, Frauen und Greisen, in purpurnen Gewändern und mit Fackeln die Furien hinausgeleiten.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die ganze Trilogie zurück.

Im Agamemnon herrscht am meisten die Willkür in der unternommenen und ausgeführten That; die erste handelnde Person ist eine große Verbrecherin, und das Stück endiget mit dem empörenden Eindruck triumphierender frevelhafter Tyrannei. Die Beziehung auf ein früher vorbereitendes Verhängnis habe ich schon erwähnt.

Die That in den Choëphoren ist teils vom Apollo befohlen, also Veranstaltung des Schicksals, teils aus natürlichen Antrieben entsprungen: der Begierde den Vater zu rächen, der Bruderliebe für die unterdrückte Elektra. Der Kampf der heiligsten Gefühle kommt erst nach der That recht zum Vorschein, und gönnet auch hier dem Gefühle keine volle Beruhigung.

Die Eumeniden stehen gleich vom Anfange auf der höchsten tragischen Höhe; alles Vorhergegangene ist wie in einem Brennpunkt versammelt. Orest ist zum bloß leidenden Werkzeuge des Schicksals geworden. Das freie Handeln ist in die höhere Sphäre der Götter übergegangen. Pallas ist eigentlich die Hauptperson. Der Widerspruch zwischen den heiligsten Verhältnissen, der im Leben öfter vorkommt, unauflösbar für den Menschen, wird als ein Zwist in der Götterwelt vorgestellt.

Und dies führt mich auf die tiefe Bedeutung des Ganzen. Die alte Mythologie überhaupt ist symbolisch, wiewohl nicht allegorisch, was sich allerdings unterscheiden läßt. Allegorie ist die Personifikation eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung; symbolisch aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlassungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet.

Die Titanen überhaupt bedeuten die dunkeln geheimnisvollen Urkräfte der Natur und des Gemütes; die jüngeren Götter, was mehr in den Kreis des Bewußtseins eintritt. Jene sind dem ursprünglichen Chaos näher verwandt, diese gehören einer schon geordneten Welt an. Die Furien sind die furchtbare Gewalt des Gewissens, insofern es auf dunkeln Gefühlen und Ahndungen beruht und keinen Vernunftgründen weicht. Vergebens mag Orest sich alle noch so gerechten Beweggründe seiner That vorhalten, die Stimme des Blutes klagt ihn an. Apollo ist der Gott der Jugend, der edlen Aufwallung leidenschaftlichen Unwillens, der kühnen That. Darum hat er sie befohlen. Pallas ist besonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigung, welche allein den Streit zu schlichten vermag.

Schon das Einschlafen der Furien im Tempel ist symbolisch: nur in der heiligen Freistätte, in der Zuflucht zur Religion findet der Flüchtling Ruhe vor seiner Gewissensqual. Kaum aber hat er sich in die Welt hinausgewagt, so erscheint das Bild der ermordeten Mutter, und erweckt sie wieder. Auch in den Reden der Klytämnestra liegt das Symbolische oben auf, wie in den Attributen der Furien, den Schlangen, dem Aussaugen des Blutes. So der Abscheu des Apollo vor ihnen; diese Sinnbildlichkeit geht durch alles hindurch. Die gleiche Stärke der Triebfedern für und gegen die That wird durch die geteilte Anzahl der Richter bezeichnet. Wenn endlich den besänftigten Furien ein Heiligtum im athenischen Gebiet eingeräumt wird, so heißt dies: die Vernunft soll ihre sittlichen Grundsätze nicht überall gegen den unwillkürlichen Trieb geltend machen wollen, es giebt im menschlichen Gemüt eine nicht zu überschreitende Grenze, welche zu berühren jeder ehrfurchtsvoll vermeiden muß, der innern Frieden bewahren will.

So viel von der tiefen philosophischen Bedeutung, die uns bei diesem Dichter, der nach Ciceros Zeugnis ein Pythagoreer war, nicht unerwartet kommen darf. Äschylus hatte aber auch politische Zwecke. Zunächst die Verherrlichung Athens. Delphi war der religiöse Mittelpunkt Griechenlands, und doch, wie tritt es in den Schatten zurück! Nur gegen den ersten Andrang der Verfolgung kann es den Orest schützen, ihn nicht vollständig frei machen; dies ist dem Lande der Gesetzmäßigkeit und Menschlichkeit vorbehalten. Er wollte ferner, und dies war die Hauptsache, als zum Heil Athens wesentlich, den Areopag empfehlen*), einen unbestechlichen jedoch milden Gerichtshof, bei dem besonders das

*) Ich finde nicht, daß dem Äschylus durch das ausdrückliche Zeugnis irgend eines Alten dieser Zweck zugeschrieben wird. Allein er ist unverkennbar, besonders in der Rede der Pallas vom 680sten Verse an. Auch stimmt dies mit der Angabe überein, daß in demselben Jahre, wo dies Stück aufgeführt worden, Olymp. 80, 1, ein gewisser Ephialtes das Volk gegen den Areopag aufwiegelte, welcher der beste Wächter der alten strengeren Verfassung war, und die demokratischen Ausschweifungen im Zaume hielt. Dieser Ephialtes wurde bei Nacht von einer unbekannten Hand ermordet. Äschylus erhielt den ersten Preis in den theatralischen Spielen, indessen weiß man, daß er bald darauf Athen verlassen, und seine letzten Lebensjahre in Sicilien zugebracht. Es ist möglich, daß, wiewohl die Kampfrichter ihm hatten Gerechtigkeit widerfahren lassen, der große Haufe dennoch einen Widerwillen gegen ihn faßte, und daß ihn dies auch ohne förmlich ausgesprochenes Verbannungsurteil bewog, seine Vaterstadt zu meiden. Die Sage, der Anblick des allzu entsetzlichen Furienchors habe Kindern tödliche Zuckungen, und Frauen Fehlgeburten zugezogen, scheint mir fabelhaft. Schwerlich wäre ein Dichter gekrönt worden, durch dessen Schuld solche Vorfälle das Fest entweihet hätten.

18. Pythagoreer, vgl. Ciceros Tusculanen 2, 10. — 39 ff. Die Sage . . . fabelhaft, Barthélemy giebt in dem unten citierten Werke 6, 22 die Erzählung des Vorfalls mit den Belegstellen.

weiße dem Verklagten günstige Steinchen der Pallas eine Erfindung ist, welche der Menschlichkeit der Athener Ehre macht. Der Dichter zeigt uns, wie aus einem ungeheuren Kreislauf von Verbrechen eine Anstalt hervorgeht, die ein Segen für die Menschheit wurde.

Aber thun solche fremdartige Zwecke, wird man fragen, dem reinen poetischen Eindrucke des Ganzen keinen Abbruch? Freilich auf die Weise, wie viele Dichter und schon Euripides sich in solchen Fällen benommen haben. Beim Äschylus aber ist viel mehr die Absicht der Poesie dienstbar, als diese jener. Er steigt nicht zu einer beschränkten Wirklichkeit hinab, sondern erhebt sie in eine höhere Sphäre, und knüpft sie an die erhabensten Vorstellungen an.

An der *Orestie* des Äschylus (so hießen die drei zusammenhängenden Stücke) besitzen wir gewiß eins der erhabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius. Die Zeitangabe stimmt hiemit überein: denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. Indessen ist jedes der auf uns gekommenen Stücke für eine Seite der Eigentümlichkeit des Dichters, oder für die Stufe der Kunst, worauf er jedesmal stand, merkwürdig.

Die *Schutzgenossinnen* möchte ich für eins seiner früheren Werke halten. Vermutlich stand es, zu einer Trilogie von Tragödien über denselben Gegenstand gehörig, zwischen zwei andern in der Mitte, deren Namen sich auch im Verzeichnis finden, nämlich den *Ägyptiern* und den *Danaiden*. Das erste schilderte die Flucht der Danaiden aus Ägypten vor der verabscheuten Vermählung mit ihren Vettern; das zweite, wie sie Schutz in Argos suchen und finden; das dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. Wir sind geneigt, in dem Inhalt der beiden ersten Stücke nur einzelne Auftritte, Einleitungen zu der erst eigentlich tragischen Handlung des letzten zu sehen. Allein die Tragödie war auf dieser Stufe ebenso genügsam in Begrenzung des Ganzen, als bedürftig in Absicht auf Verknüpfung zu einem größern Kreise. Der Chor in den *Schutzgenossinnen* ist nicht bloß mithandelnd, wie in den *Eumeniden*, sondern er ist die Hauptperson, auf welche sich die Teilnahme vornehmlich lenken soll. Diese Verfassung der Tragödie ist weder der Schilderung eigentlicher Ge-

mütsart, noch der Rührung durch Leidenschaften, nach der griechischen Kunstsprache weder dem Ethos noch dem Pathos günstig. Der Chor hat nur Eine Stimme, nur Eine Seele: das einem ganzen Volk von fünfzig jungen Mädchen (so stark war der Chor der Danaiden zuverlässig) gemeinsame Gemüt würde durch jede ausschließende Besonderheit in Widerspruch mit der Natur der Dinge gesetzt; es läßt sich nur mit den allgemeinen Zügen der Menschheit, dann des Geschlechtes und Alters, allenfalls der Nation bezeichnen. Dies letzte hat Äschylus mehr gewollt als geleistet: er legt ein großes Gewicht auf die ausländische Stammesart der Danaiden; doch bezeugt er sie nur von ihnen, ohne den fremden Charakter in ihren Reden selbst erkennen zu lassen. Gesinnungen, Entschlüsse, Handlungen vieler, so übereinstimmend offenbart, gefaßt und vollführt wie die Bewegungen einer geordneten Kriegsschar, haben schwerlich das Ansehen von etwas frei und unmittelbar aus dem Innern Kommendem. Lagen und Schicksale aber erregen in einem einzelnen bis zur vertrauten Bekanntschaft entwickelten Beispiele die Teilnahme stärker, als in einer Menge gleichförmig wiederholter Ausdrücke, die zur Masse werden. Man muß es mehr als bezweifeln, ob Äschylus die Geschichte des dritten Stückes so behandelt haben wird, daß die einzige Danaide, welche Ausnahme macht, Hypermnestra, mit ihrem Mitleiden oder ihrer Liebe der Hauptgegenstand wurde; vermutlich hat er auch hier die in herrlichen Chorgesängen ausgesprochenen Klagen, Wünsche, Besorgnisse und Gebete aller, diese gesellige Festlichkeit des Handelns und Leidens vorwalten lassen.

Auch in den Sieben vor Thebe sprechen der König und der Bote, deren Reden den größten Teil des Stückes ausfüllen, mehr kraft ihres Amtes, als wie Dolmetscher persönlicher Gefühle. Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer, die sich wie himmelstürmende Giganten zu deren Untergang verschworen haben, und ihren Übermut in den Sinnbildern der Schilde zur Schau tragen, ist epischer Stoff, in tragischen Pomp gekleidet. Diese lange steigende Vorbereitung ist des einen erschütternden Augenblickes wert, wo Eteokles, der bis dahin, wachsam und mutig gefaßt, an jedem Thor einem der trotzenden Feinde einen vaterlandsliebenden Helden entgegengestellt hat, da ihm nun als der siebente der Stifter des ganzen Unheils, Polynikes, geschildert wird, hingerissen von den Furien der väterlichen Flüche,

ihn selbst bekämpfen will, und ungeachtet aller Beschwörungen des Chores, mit klarem Bewußtsein des unausweichlichen Verderbens, sich dem Bruderwechselmorde entgegen stürzt. Der Krieg ist an sich kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort: die Stadt ist gerettet, die beiden Thronbewerber sind gegenseitig durch ihre eigene Hand gefallen, und ihre Leichenklage, worein sich die Schwestern und der Chor der thebanischen Mädchen teilen, beschließt das Ganze. Merkwürdig ist es, daß der Entschluß der Antigone trotz des Verbotes ihren Bruder nicht unbeerdigt zu lassen, womit Sophokles sein Stück dieses Namens eröffnet, hier dem Ende eingeflochten ist, wodurch sich also, wie in den Choëphoren, eine neue Verwickelung unmittelbar anknüpft.

Ich wünschte annehmen zu dürfen, Äschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war sich die großen Begebenheiten des persischen Kriegs mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe; nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden. Es ist abweichend durch die Wahl des Stoffes, die wir oben berührten, und in der Behandlung von allen Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste. Kaum wird anfangs durch das Traumgesicht der Atossa die Erwartung hingehalten; mit der ersten Botschaft ist sogleich die ganze Katastrophe da, und an keinen Fortschritt weiter zu denken. Indessen, wäre es auch kein rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freiheit, verkleidet in die weiche und endlose Wehklage um die gefallene Herrlichkeit des Unterjochers. Mit großer Weisheit schildert der Dichter hier und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer beim Homer erscheint (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt werden), sondern durch übermütige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt.

Der gefesselte Prometheus stand wiederum in der Mitte zwischen zwei andern, dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus, wenn wir anders den ersten, der ohne Frage ein

14 ff. Ich wünschte ... vergegenwärtigen, thatsächlich dürfte der greise Dichter eine zweite Redaktion für Hiero in Sicilien ausgeführt haben. — 35 ff. feuerbringenden .... Prometheus, von dem ersten finden sich unter den verlornen Stücken, die hier und da erwähnt werden, zwei Namen, der Form nach verschieden, durch die Be-

satyrisches Drama war, zu einer Trilogie mitrechnen dürfen. Von dem erlösten Prometheus ist uns ein bedeutendes Bruchstück in der lateinischen Übersetzung des Attius aufbehalten.

Der gefesselte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens, und zwar des unsterblichen Leidens eines Gottes. An einen öden Felsen, dem umkreisenden Ocean gegenüber, hingebannt, umfaßt dies Schauspiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menschenbewohnte Erde, alles über dem jähen Abgrunde der dunkeln titanischen Urkräfte kaum noch in sichrer Verfassung ruhend. Die Vorstellung von einer sich aufopfernden Gottheit ist in manchen Religionen, als eine verworrene Ahndung des Wahren, geheimnisvoll gelehrt worden; hier steht sie aber im furchtbarsten Gegensatz mit der tröstlichen Offenbarung. Denn Prometheus leidet nicht im Einverständnis mit der weltregierenden Macht, sondern er büßt seine Empörung gegen sie, und diese Empörung besteht in nichts anderm, als der bezweckten Vervollkommnung des Menschengeschlechtes. So wird er ein Bild der Menschheit selbst, wie sie mit unseliger Voraussicht an ihr enges Dasein festgeschmiedet, ohne irgend einen Bundesgenossen, den gegen sie verschwornen unerbittlichen Naturkräften nichts als ein unerschüttertes Wollen, und das Bewußtsein ihrer hohen Ansprüche entgegen zu setzen hat. Die andern Dichtungen der griechischen Tragiker sind einzelne Tragödien; diese, möchte ich sagen, ist die Tragödie selbst: ihr innerster Geist in seiner ersten noch ungemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und vernichtend offenbart.

Äußerliche Handlung ist wenig in diesem Stücke: vom Anfange an duldet und will Prometheus, er will und duldet immer das Gleiche. Aber der Dichter hat meisterhaft in das unwiderruflich Festgesetzte noch Wechsel und Fortschritt zu bringen, und die unerreichte Größe seines erhabenen Titanen an dessen Umgebungen abzumessen gewußt. Erst das Schweigen des Prometheus während seiner grausamen Fesselung unter der rauhen Aufsicht der Stärke und Gewalt, gegen deren Drohungen Vulkan, ihr Werkzeug, nur ein unersprießliches Mitleiden aufzubringen hat; dann seine einsame Klage, die Ankunft der weiblich zarten Ocea-

deutung einander sehr ähnlich. Einige Gelehrte haben demnach zwei verschiedene Stücke angenommen, andere die beiden Namen als gleichgeltend betrachtet. In diesem Falle wäre dann das erste Glied der Trilogie zweifelhaft, weil ein auf die Erfindung des Feuers bezügliches Fragment unverkennbar aus einem satyrischen Drama entnommen ist: dritte Ausgabe.

niden, unter deren zagendem Bedauren er seinem Gemüte hingegebner Luft macht, die Ursachen seines Falles erzählt, und von der Zukunft weissagt, jedoch mit weiser Zurückhaltung sie nur halb enthüllt; der Besuch des alten Oceanus, eines verwandten Gottes vom Stamme der Titanen, der unter dem Scheine, sich eifrig für ihn verwenden zu wollen, ihm doch zur Unterwerfung gegen Zeus rät, und deswegen mit stolzer Verachtung von ihm weggewiesen wird: wie dann die im Wahnsinne herum getriebene Jo herbeikommt, ein Opfer derselben Tyrannei, welcher Prometheus unterliegt; wie er ihr die noch bevorstehenden Irrsale, und ihr endliches Schicksal prophezeit, das mit dem seinigen zusammenhängt, weil aus ihrem Blute nach vielen Menschenaltern ihm ein Retter entstehen soll; wie ferner Merkur, als der Bote des Welttyrannen, gebieterisch drohend ihm sein Geheimnis abfodert, auf welche Weise Zeus auf seinem Throne gegen alle Tücken des Schicksals zu sichern sei; wie zuletzt nach kaum ausgesprochener Weigerung, unter Donner, Blitz, Sturm und Erdbeben, Prometheus zusamt dem Felsen, der ihn gefesselt hält, in den Schoß der Unterwelt hinab geschlungen wird. Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals glorreicher gefeiert worden, und man hat Mühe zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen.

Überhaupt sind die Schauspiele des Äschylus ein Beispiel unter vielen, daß in der Kunst wie in der Natur riesenhafte Erzeugnisse denen von geregeltem Ebenmaße vorangehen, welche sich dann bis zur Niedlichkeit und Unbedeutendheit verkleinern, und daß die Poesie in ihrer ursprünglichen Erscheinung immer der Ehrwürdigkeit der Religion am nächsten ist, wie sich diese auch unter dem jedesmaligen Menschengeschlechte gestalten mochte.

Eine uns aufbewahrte Äußerung des Dichters beweist, daß er sich auf dieser Stufe zu behaupten strebte, und das Herabsinken vom Göttlichen durch künstliche Ausbildung geflissentlich mied. Seine Brüder munterten ihn auf, einen neuen Päan zu schreiben. Er antwortete: „der alte vom Tynnichus sei am besten gedichtet, dem seinigen mit diesem zusammengehalten, würde es ebenso ergehen, wie den neuern Statuen mit den alten; denn diese, bei aller Einfachheit, würden für göttlich gehalten, die neuen sorgfältig ausgearbeiteten hingegen würden zwar bewundert, machten aber weniger den Eindruck von einer Gottheit.“ Wie in allem,

so führte ihn auch in seiner Berührung mit dem Gottesdienste seine Kühnheit bis an die äußerste Grenze, und so geschah es, daß er beschuldigt wurde, in einem seiner Stücke die eleusinischen Geheimnisse verraten zu haben, und nur auf die Fürbitte seines Bruders Amynias, der die in der Schlacht bei Salamis empfangenen Wunden vorzeigte, losgesprochen ward. Vielleicht glaubte er, in der dichterischen Mitteilung sei die Weihung zu den Mysterien schon mit enthalten, und niemandem werde auf diesem Wege etwas offenbart, der dessen nicht würdig sei.

Der tragische Stil des Äschylus ist allerdings noch unvollendet, und schweift nicht selten in unverschmolzenen epischen und lyrischen Bestandteilen aus. Abgerissen, unmäßig, hart ist er oft; kunstvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war sehr möglich, in der fast übermenschlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin sein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, selbst nicht erreichte. Dieser that über ihn den Ausspruch, und kündigte sich dadurch als einen denkenden Künstler an: „Äschylus thue das Rechte, aber ohne es zu wissen"; einfache Worte, die jedoch das ganz erschöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verstehen.

Sophokles fällt mit seinem Geburtsjahre zwischen die seines Vorgängers und des Euripides fast in die Mitte hinein, so daß er etwa ein halbes Menschenalter von jedem absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von beiden aber war er den größten Teil seines Lebens hindurch Zeitgenosse. Mit Äschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint, daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte, um im Sinne der alten Religion zu sprechen, die Würde und die Glückseligkeit seines Loses offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüt und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenkliche Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Eltern, als freier Bürger des gebildetsten Staates von Griechenland geboren zu sein, dies waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schönheit des Leibes wie der Seele, und ungestörter Gebrauch von beider Kräften in vollkommener Gesundheit bis an

20. verstehen. Hier endet in der dritten Auflage die sechste Vorlesung.

das äußerste Ziel des menschlichen Lebens, eine Erziehung in der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war, schönen Naturanlagen Energie, diese, Harmonie zu erteilen; die süße Blüte der Jugend, und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heitrer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dies sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen, heiligen Dichters. Es ist als ob die Götter, unter denen er sich besonders dem Bacchus als dem Geber aller Freude und dem Bildner des vormals rohen Menschengeschlechtes durch Darstellung seiner tragischen Festspiele frühzeitig widmete, gewünscht hätten, ihn unsterblich zu machen, so lange schoben sie seinen Tod hinaus; und da dies nicht möglich war, lösten sie sein Leben wenigstens so gelinde als möglich, um ihm unvermerkt eine Unsterblichkeit mit der andern, die lange Dauer seines irdischen Daseins mit der Unvergänglichkeit seines Namens vertauschen zu lassen. Als ein Jüngling von sechzehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bei Salamis (in welcher Äschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert) den Päan um die aufgerichtete Trophäe aufführten, nach griechischer Sitte auf der Leier spielend vorzutanzen; so daß die schönste Entfaltung seiner Jugendblüte mit der glorwürdigsten Epoche des athenischen Volkes in demselben Moment zusammen traf. Ein Feldherrnamt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter näher; ferner das Priestertum eines einheimischen Heroen. Im fünfundzwanzigsten Jahre fing er an, Tragödien aufzuführen, zwanzigmal erwarb er den Sieg, öfter die zweite Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner größten Werke her. Man hat die Sage, er sei von einem ältern Sohne oder Söhnen verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattin zärtlicher liebte, als sei er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr imstande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Verteidigung den Richtern seinen soeben gedichteten Ödipus in Kolonos, oder nach anderen den herrlichen Chor daraus, welcher Kolonos, seinen Geburtsort, verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seien die Richter ohne weiters

bewundernd auseinander gegangen, und man habe ihn im Triumphe nach Hause begleitet. Wenn es gegründet ist, daß er den eben genannten zweiten Ödipus so spät geschrieben, wie selbiger denn in der Entfernung von allem herben Ungestüm der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dies das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas darauf Bezug habendem beschäftigt ohne Krankheit verschieden sein soll; daß er also wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht. So achte ich auch die Geschichte, wie der lacedämonische Feldherr, welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschanzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sei, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und deshalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft; sowie alles, was dazu dient, die verklärte Ehrwürdigkeit dieses Mannes ins Licht zu stellen. Fromm und heilig nannte ich ihn in seinem eigenen Sinne. Aber wiewohl seine Werke ganz die antike Großheit, Anmut und Einfalt atmen, ist er dennoch unter allen griechischen Dichtern derjenige, dessen Empfindungen am meisten Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Religion haben

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er konnte nur die harmonischen Ergießungen anderer Stimmen veranlassen und lenken, und soll daher auch die vorher bestehende Sitte, daß der Dichter in seinen Stücken selbst mitspielte, für sich aufgehoben, und nur ein einziges Mal (wieder ein sehr bedeutender Zug) als der blinde Sänger Thamyris erscheinend die Zither gespielt haben.

Insofern Äschylus, welcher die tragische Poesie von der ersten Roheit zu der Würde seines Kothurns ausgebildet hatte, ihm voranging, steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm freilich die Unternehmungen jenes ursprünglichen Meisters zu statten kamen, so daß Äschylus als der entwerfende Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint. Die kunstreichere Verfassung der Dramen des Letztgenannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chores im Verhältnisse zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und

der reinen attischen Diktion, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der Fabeln, die Vermannigfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwickelung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung der entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen, auch schon äußerlich betrachtet. Allein es ist noch etwas anderes, wodurch er den Äschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen solchen Vorgänger gehabt zu haben, und mit ihm an denselben Gegenständen zu wetteifern: ich meine die innere harmonische Vollendung seines Gemüts, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freier Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordenen Selbstbewußtsein begleitet war. An Kühnheit den Äschylus zu übertreffen dürfte unmöglich sein: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, da er überall mit größtem Nachdruck zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge; wie ein Mensch, der seine Grenzen genau kennt, innerhalb derselben desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Äschylus gern alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinaus spielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur notwendigerweise zu bedienen: er bildete Menschen, wie das Altertum allgemein eingestand, besser, das heißt nicht sittlicher und fehlerfreier, sondern schöner und edler als die wirklichen, und indem er alles in dem menschlichsten Sinne nahm, fiel ihm zugleich die höhere Bedeutung zu. Allem Anscheine nach ist er auch in der scenischen Ausschmückung gemäßigter gewesen als Äschylus, hat vielleicht gewähltere Schönheit, aber nicht so kolossalen Pomp wie dieser gesucht.

Als charakteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angeborne Süßigkeit und Anmut gepriesen, wegen deren sie ihn die attische Biene nannten. Wer zum Gefühle dieser Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sei, denn die heutige Empfindsamkeit möchte, weit entfernt in jenes Urteil einstimmen zu können, vielmehr in den sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden.

Im Verhältnisse zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach einigen hundertunddreißig Stücke geschrieben haben soll

(wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehn für unecht erklärte), nach den mäßigsten Angaben achtzig, ist uns freilich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur sieben haben. Doch hat uns der Zufall dabei gut bedacht, indem sich hierunter verschiedene finden, die bei den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Antigone, die Elektra, und beide Ödipus; auch sind sie ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Texte auf uns gekommen. Von den neueren Kunstrichtern ist ohne Grund meistens der erste Ödipus und der Philoktetes vor allen andern bewundert worden: jener wegen der künstlichen Verwickelung, bei welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welche letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge unter einander zusammenhängender Veranlassungen herbeigeführt wird; dieser wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drei Hauptfiguren, neben dem einfachen Bau des Stückes, da bei so wenigen Personen alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist. Aber die sämtlichen Tragödien des Sophokles glänzen jede mit eigentümlichen Vorzügen. In der Antigone ist der Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt, im Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; in den Trachinerinnen (nach unserer Weise zu benennen, dem sterbenden Herkules) wird der weibliche Leichtsinn der Dejanira durch ihren Tod schön abgebüßt, und das herkulische Leiden ist würdig geschildert; die Elektra zeichnet sich durch Energie und Pathos aus; im Ödipus zu Kolonos herrscht die mildeste Rührung, und es ist über das Ganze die größte Anmut verbreitet. Den Wert dieser Stücke gegen einander zu wägen, unternehme ich nicht: doch gestehe ich, daß ich eine besondre Vorliebe für das letztgenannte Stück hege, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. Da dieses Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen, und seines Geburtsfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Liebe gearbeitet zu haben.

Am wenigsten wird gewöhnlich der Ajax und die Antigone verstanden. Man kann es nicht begreifen, daß diese Stücke noch so lange nach dem fortspielen, was wir die Katastrophe zu nennen

22 ff. in den ... abgebüßt, dieser Satz fehlt in der dritten Ausgabe.

pflegen. Ich werde darüber weiter unten noch eine Bemerkung machen.

Die Geschichte des Ödipus ist unter allen Schicksalsfabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste; jedoch scheinen mir andere, wie zum Beispiel die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Übermut, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe in kolossalem Maßstabe darlegen, in einem größeren Sinne gedacht. Was der vom Ödipus einen weniger hohen Charakter giebt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich im dramatischen Sinne eine Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt, und dies findet offenbar in den Schicksalen des Ödipus statt, da alles, was seine Eltern und er selbst thun, um den geweissagten Greueln zu entgehen, ihn denselben entgegen führt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der wohl meistens dabei übersehene Umstand, daß es eben der Ödipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Rätsel, das menschliche Dasein betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Rätsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwiederbringlich verloren war. Dies ist ein treffendes Bild anmaßlicher menschlicher Weisheit, die immer auf das allgemeine geht, ohne daß ihre Besitzer davon die rechte Anwendung auf sich selbst zu machen wissen

Mit dem herben Schlusse des ersten Ödipus wird man durch die Heftigkeit, das argwöhnische und herrische Wesen des Ödipus insoweit ausgesöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entschiedenen Empörung gegen ein so grausames Schicksal kommt. Von dieser Seite mußte der Charakter des Ödipus also aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Fürsorge und den heldenmütigen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben ist, der ihn durch redliches Forschen nach dem Urheber des Verbrechens seinen Untergang beschleunigen läßt. Auch war es nötig, des Gegensatzes wegen mit seinem nachherigen Elende, ihn in der Art, wie er dem Tiresias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrscherwürde umkleidet auftreten zu lassen. Überhaupt läßt sich schon in seinen früheren Handlungen das Argwöhnische und Heftige bemerken; jenes darin, wie er sich über die Beschuldigung, er sei dem Polybos untergeschoben, nicht bei dessen Versicherungen

beruhigen kann; dieses in dem so blutig ausfallenden Zwist mit dem Lajus. Dieser Charakter scheint ihm von beiden Eltern angeerbt zu sein. Der übermütige Leichtsinn der Jokaste, womit diese über die Orakel, als durch den Ausgang nicht bestätigt, spottet, aber bald darauf die Buße dafür an sich selbst vollzieht, ist zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüts, womit er vor den geweissagten Verbrechen so sorgfältig flieht, und wodurch seine Verzweiflung, sie dennoch begangen zu haben, natürlich aufs äußerste gesteigert werden muß. Furchtbar ist seine Verblendung, wie ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt: wie Lajus ausgesehen habe, und diese erwidert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sei er an Gestalt dem Ödipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Ähnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen sollen, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bei näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewohnt ist, den Sophokles auch als korrekt anzupreisen, und besonders an diesem Ödipus die vortrefflich beobachtete Wahrscheinlichkeit rühmt, muß ich bemerken, daß eben dies Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten, als jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Ödipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Lajus erkundiget hat, daß die Narben an seinen Füßen, ja selbst der Name, den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen lassen, u. s. w. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit, die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreise der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine.

Der verschiedene Charakter des Äschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender, als in den Eumeniden und dem Ödipus zu Kolonos, da beide Stücke einen ähnlichen Zweck haben. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der milden Menschlichkeit verherrlicht, und abgebüßte Verbrechen aus-

27 ff. Allein .... für keine. Sogar Aristoteles, sonst wenig geneigt, der Einbildungskraft freien Spielraum zu gönnen, stellt diesen Grundsatz ausdrücklich auf: Zusatz der dritten Ausgabe. Vgl. die Aristotelische Poetik c. 24.

ländischer Heldenfamilien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittlung feierlich gesühnet werden; auch wird daraus dem attischen Volke ein fortdauerndes Heil prophezeit. Bei dem patriotischen und Freiheit atmenden Äschylus geschieht dies durch eine gerichtliche Handlung; bei dem frommen Sophokles durch eine religiöse: und zwar ist es die Todesweihe des Ödipus, dem, da er durch das Bewußtsein unwillkürlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt ist, die Götter dadurch gleichsam eine Ehrenerklärung thun, als hätten sie es mit dem furchtbaren, an ihm gegebenen Beispiel nicht gegen ihn insbesondere gemeint, sondern nur dem Menschengeschlecht überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es überhaupt, dessen letzten Augenblick, gleichsam als den einer höheren Feier, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andere Rührung ein, als die, welche der Gedanke der Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte, abgemüdete Ödipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert; darin liegt ein tiefer und geheimnisvoller Sinn.

Die attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmut hat Äschylus majestätischer in der Person der Pallas gezeigt; Sophokles, der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, feiner entwickelnd am Theseus. Wer den hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen.

Beim Äschylus muß, damit der Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen teilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut des Zuschauers erstarren machen und sein Haar emporsträuben, der ganze Grimm dieser Rachegöttinnen muß sich zuvor erschöpfen: der Übergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist, als ob das ganze Menschengeschlecht von ihnen erlöst würde. Beim Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Namen, sondern nur durch schonende Bezeichnungen genannt. Aber eben das diesen

Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel und die Ferne begünstigt ein stilles Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Anteil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmut der Dichtung, und wenn ich für die sophokleische Poesie ein Sinnbild aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksalsgöttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Ölbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Zwei Stücke des Sophokles beziehen sich, der griechischen Sinnesart gemäß, auf die heiligen Rechte der Toten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajax findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre, allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit, die neuerdings gäng und gäbe geworden sind, ein Ende zu machen. Ihr Unwillen, da sich Ismene weigert, teil an ihrem kühnen Entschlusse zu nehmen; die Art, wie sie nachher die über ihre Schwäche reuige Ismene, welche sich anbietet, ihre heldenmütige Schwester nun wenigstens im Tode zu begleiten, zurückweist, grenzt an Härte; ihr Schweigen und ihr Reden gegen den Kreon, wodurch sie ihn reizt, seinen tyrannischen Entschluß zu vollstrecken, zeugen von unerschütterlichem männlichem Mute. Allein der Dichter hat das Geheimnis gefunden, das liebevolle weibliche Gemüt in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynikes sei ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlusses hätte zweideutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlorne Brautfeier, und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verrät sie mit keiner Silbe eine Neigung für den Hämon, ja sie erwähnt diesen liebenswürdigen

Jüngling nirgends.*) Durch die besondere Neigung nach einem solchen Heldenentschlusse noch an das Leben gefesselt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die Götter das Leben schmücken, ohne Wehmut zu verlassen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemütes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach erscheinen, indem er sich so ohne Widerrede den tyrannischen Befehlen des Kreon fügt, und nicht einmal eine Vorstellung zu Gunsten der jungen Heldin versucht. Allein diese muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden. Die Unterwürfigkeit des Chores vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müssen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt sein, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. Weit anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so teilnehmend und aufmunternd für die beiden Hauptpersonen sein mußte, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bei der That der Antigone gar nicht stattfindet, sondern bloß äußere Schrecknisse sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That und überstandenem Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Übermuts zurück, welche den Untergang der Antigone rächt: nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon und seine eigene Verzweiflung ist eine würdige Totenfeier für ein so kostbares hingeopfertes Leben. Deswegen muß die vorher nicht erwähnte Gattin des Königs noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören und sich umzubringen. Dem griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone ohne abbüßende Vergeltung das Gedicht für geschlossen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich im Ajax. Den Übermut, wofür er mit entehrendem Wahnsinn gestraft worden, hat er durch

*) Barthélemy versichert zwar das Gegenteil: aber die Zeile, worauf er sich bezieht, gehört nach den besseren Handschriften und dem Zusammenhange der ganzen Stelle der Ismene.

34 ff. Barthélemy .... der Ismene, vgl. des Abbé Jean Jacques Barthélemy „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du 4ième siècle avant l'ère vulgaire“ (Paris 1788 ff.) 2, 222. Über diese vorzüglichste populäre Darstellung des griechischen Altertums im 18. Jhd. vgl. Wilhelm Schlegels Werke 5, 46.

die tiefe Scham, die ihn bis zum Selbstmorde treibt, abgebüßt. Weiter darf die Verfolgung des Unglücklichen nicht gehen, und da man noch seine Leiche durch verweigerte Bestattung schmähen will, tritt Ulyß ins Mittel, eben der, welchen Ajax für seinen Todfeind gehalten, und welchem Pallas in der grausenerregenden Eingangsscene an dem Beispiele des verwirrten Ajax die Nichtigkeit des Menschengeschlechtes gezeigt hat: er erscheint gleichsam als die personifizierte Mäßigung, welche den Ajax, wenn er sie besessen hätte, vor seinem Fall bewahrt haben würde.

Der Selbstmord ist häufig in der alten Mythologie, wenigstens in der tragisch umgebildeten; aber er geschieht mehrenteils, wo nicht im Wahnsinn, doch in einem Zustande von Leidenschaft, nach einem plötzlich erlebten Unglück, der keiner Überlegung Raum läßt. Solche Selbstmorde, dergleichen die der Jokaste, des Hämon und der Eurydike, endlich der Dejanira sind, kommen nur als untergeordnete Zuthat in den tragischen Gemälden des Sophokles vor; der Selbstmord des Ajax ist ein besonnener Entschluß, eine freie That, und dadurch würdig, der Hauptgegenstand zu sein. Er ist nicht die letzte verderbliche Krisis einer schleichenden Gemütskrankheit, wie so oft in der schwächlichen neueren Zeit; noch weniger jener mehr theoretische Überdruß des Lebens, auf die Überzeugung von dessen Unwert gegründet, der viele spätere Römer sowohl nach epikureischen als nach stoischen Grundsätzen dahin brachte, ihre Tage abzukürzen. Ajax wird durch kein unmännliches Verzagen seinem rauhen Heldentume ungetreu. Sein Wahnsinn ist vorüber, auch die erste Trostlosigkeit nach dem Erwachen daraus; erst nach der vollkommensten Rückkehr zu sich selbst, da er die Tiefe des Abgrundes ermißt, worein ihn sein Übermut durch ein göttliches Verhängnis gestürzt hat, da er seine Lage als unheilbar zerrüttet überschaut: seine Ehre durch die ihm abgesprochenen Waffen Achills gekränkt, der Ausbruch seiner rächerischen Wut über dies Unrecht mißglückt, und in der Verblendung auf wehrlose Herden abgelenkt, er selbst nach einer langen tadellosen Heldenlaufbahn seinen Feinden ein Ergötzen, den Griechen ein Spott und ein Greuel, seinem preiswürdigen Vater, sollte er so zu ihm zurückkehren, eine Schmach geworden; entscheidet er nach seinem Wahlspruche: „rühmlich leben, oder rühmlich sterben“, daß ihm nur der letzte Ausweg übrig bleibe. Selbst die Verstellung, vielleicht die erste seines Lebens, wodurch er seine Gefährten beruhigt, um

seinen Entschluß ungestört ausführen zu können, muß ihm als Seelenstärke angerechnet werden. Seinem unmündigen Sohne, dem künftigen Trost seiner verlassenen Eltern, verordnet er den Teucer zum Pfleger, und stirbt wie Cato nicht eher, als bis er die Angelegenheiten der Seinigen besorgt hat. Wie Antigone in ihrer weiblichen Zartheit, so scheint er auf seine wilde Weise in der letzten Rede noch die Herrlichkeit des Sonnenlichtes zu fühlen, von dem er scheidet. Sein rauher Mut verschmäht das Erbarmen, und erregt es um so durchdringender. Welch ein Bild des Erwachens aus dem Taumel der Leidenschaft, wie sich das Zelt öffnet, wo er mitten unter den erwürgten Herden wehklagend am Boden sitzt!

Wie Ajax in unauslöschlicher Beschämung durch einen raschen Entschluß das Leben von sich wirft, so trägt Philoktet dessen mühselige Bürde unter jahrelangem Elende mit ausharrender Geduld. Wie jenen seine Verzweiflung, so adelt diesen seine Standhaftigkeit. Wo der Trieb der Selbsterhaltung mit keiner sittlichen Triebfeder in Streit gerät, da darf er sich in seiner ganzen Stärke äußern. Die Natur hat alle atmenden Wesen damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem Dasein abwehren, ist ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit. Es ist wahr, in der Gegenwart jener menschlichen Gesellschaft, die ihn ausgestoßen, und in der Abhängigkeit von ihrer Übermacht würde Philoktet ebenso wenig leben wollen wie Ajax. Aber er findet sich der Natur allein gegenüber, er verzagt nicht vor ihrem gegen ihn so abschreckenden Antlitz, und dringt dennoch zu dem Mutterbusen der liebenden Pflegerin hindurch. Auf ein ödes Eiland gebannt, von einer unheilbaren Wunde gepeinigt, einsam und hilflos wie er ist, verschafft ihm sein Geschoß Nahrung von den Vögeln des Waldes, der Felsen trägt lindernde Heilkräuter, die Quelle beut einen frischen Trunk, seine Höhle gewährt ein Obdach und Kühlung im Sommer, beim Winterfrost erwärmt ihn der Mittagsstrahl oder angezündetes Reisig, selbst die wütenden Anfälle seiner Schmerzen müssen sich zuletzt erschöpfen, und in erquickenden Schlaf auflösen. Ach es sind eben die verkünstelnden Auszierungen, der lästige erschlaffende Überfluß ist es, was gleichgültig gegen den Wert des Lebens macht: entkleidet es von allen fremden Zuthaten, überladet es mit Leiden, daß kaum das nackte Dasein übrig bleibt, und noch wird dessen Süßigkeit vom Herzen aus mit jedem Pulsschlage durch die Adern rinnen. Der Arme, Unglück-

selige! Zehn Jahre lang hat er es ausgestanden, und er lebt noch, er hängt noch am Leben und an der Hoffnung. Welche innige Wahrheit spricht aus diesem allem! Was aber am tiefsten für den Philoktet rührt, ist, daß er, den ein Mißbrauch der Gewalt aus der Gesellschaft verstoßen, so bald sie sich ihm wieder nähert, ihrem zweiten noch verderblicheren Übel, der Falschheit, begegnet. Die Ängstigung, er möchte seines letzten Hilfsmittels, des Bogens, beraubt werden, würde dem Zuschauer zu peinlich sein, wenn man nicht vom Anfange an ahndete, der offne gerade Neoptolem werde die wider Willen erlernte Rolle des Betrugs nicht bis zu Ende durchführen können. Nicht mit Unrecht wendet sich der Getäuschte von den Menschen ab, zu jenen leblosen Gefährten zurück, womit ihn das angeborne Bedürfnis der Geselligkeit vertraut gemacht hat. Er ruft die Insel und ihre Vulkane als Zeugen des neuen Unrechtes an, das ihm widerfährt; er glaubt, sein geliebter Bogen empfinde Schmerz darüber, ihm entrissen zu sein; endlich nimmt er mit Wehmut Abschied von seiner wirtlichen Höhle, von den Quellen, ja von der wogenumrauschten Klippe, von wo aus er so oft vergeblich ins Meer hinausgeschaut: so liebend ist das unverstörte Gemüt des Menschen.

Über das körperliche Leiden Philoktets, und die Art es darzustellen, hat sich Lessing in seinem Laokoon gegen Winkelmann erklärt, und Herder hat wiederum in den kritischen Wäldern Lessingen widersprochen. Beide letztgenannten haben bei dieser Gelegenheit sonst viel Treffendes über das Stück bemerkt, wiewohl wir darin Herdern beipflichten müssen, daß Winkelmann recht gehabt zu behaupten, des Sophokles Philoktet leide wie Laokoon in der berühmten Gruppe, nämlich mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele.

Die Trachinerinnen scheinen mir an Wert so weit unter den übrigen auf uns gekommnen Stücken des Sophokles zu stehen, daß ich eine Begünstigung für die Vermutung zu finden wünschte, diese Tragödie, zwar in demselben Zeitalter, in seiner Schule, vielleicht von seinem Sohne Jophon gedichtet, sei durch Irrtum auf seinen Namen geschoben worden. Manches, sowohl in dem Bau und der Anlage, als in der Schreibart des Stückes, kann verdächtig scheinen; verschiedene Kunstrichter haben schon bemerkt,

29. Heldenseele, vgl. Lessings Laokoon St. I u. IV (D. Nat.-Litt. 66, 1, 7 f. 25 ff.) und Herders erstes kritisches Wäldchen II u. V.

das ohne Veranlassung anhebende Selbstgespräch der Dejanira habe nicht den Charakter der sophokleischen Prologe. Sind aber auch im ganzen die Kunstmaximen des Dichters beobachtet, so ist es oberflächlich geschehen; man vermißt das tiefe Gemüt des Sophokles. Da indessen niemand im Altertume die Echtheit bezweifelt zu haben scheint, auch Cicero die Klage des Herkules daraus, als aus einem Werke des Sophokles zuversichtlich anführt, so muß man sich wohl begnügen zu sagen, der Tragiker sei hier einmal unter seiner gewöhnlichen Höhe geblieben.

Übrigens kommt hiebei die Frage in Anregung, welche den Kritiker in Absicht auf die Werke des Euripides noch weit mehr beschäftigen kann: inwiefern Erfindung und Ausführung eines Schauspiels ausschließend von Einem herrühren muß, damit er für dessen Urheber gelten könne. Die dramatische Litteratur bietet häufig Beispiele von Schauspielen dar, die durch mehrere gemeinschaftlich verfertigt wurden. Vom Euripides ist es bekannt, daß er sich bei der Ausführung seiner Stücke von einem gelehrten Diener, Kephisophon, helfen ließ; vielleicht überlegte er mit ihm auch deren Entwurf. Es scheint allerdings, daß sich damals in Athen dramatische Kunstschulen gebildet hatten, von der Art, wie sie immer zu entstehen pflegen, wenn ein poetisches Vermögen mit öffentlichem Wetteifer und mit großer Fülle und Rüstigkeit in Ausübung gebracht wird: Kunstschulen, welche Schüler von solcher Vortrefflichkeit und so verwandtem Geiste enthalten, daß der Meister ihnen einen Teil der Ausführung, ja sogar der Anlage anvertrauen, und dennoch unbeschadet seines Ruhmes alles auf seinen Namen gehen lassen kann. So waren die Malerschulen des sechzehnten Jahrhunderts beschaffen, und jedermann weiß, welche scharf sondernde Kritik dazu gehört, um z. B. bei vielen Bildern Raphaels auszumachen, wieviel davon eigentlich von ihm selbst herrührt. Sophokles hatte seinen Sohn Jophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bei der Ausführung Hilfe leisten lassen, besonders da die Tragödien, um mit um den Preis zu werben, zu bestimmten Zeiten fertig und eingelernt sein mußten; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.

Fünfte Vorlesung.

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn. Vergleichung der Choëphoren des Äschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides. Beurteilung der übrigen Werke des letztern. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Wenn man den Euripides für sich allein betrachtet, ohne Vergleichung mit seinen Vorgängern, wenn man manche seiner bessern Stücke, und in andern einzelne Stellen aussondert, so muß man ihm außerordentliche Lobsprüche erteilen. Stellt man ihn hingegen in den Zusammenhang der Kunstgeschichte, sieht man in seinen Stücken immer auf das Ganze, und wiederum auf sein Streben überhaupt, das sich in den auf uns gekommenen sämtlich offenbart, so kann man nicht umhin, ihn vielfältig und strenge zu tadeln. Von wenigen Schriftstellern läßt sich mit Wahrheit so viel Gutes und Übles sagen. Er war ein unendlich sinnreicher Kopf, in den mannigfaltigsten Künsten des Geistes gewandt: aber einer Fülle von glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften stand bei ihm nicht der erhabne Ernst des Gemütes noch die strenge künstlerische Weisheit ordnend vor, die wir am Äschylus und Sophokles verehren. Er strebt immer nur zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er sich selbst so ungleich; manchmal hat er hinreißend schöne Stellen, andre Male versinkt er in wahre Gemeinheiten. Bei allen seinen Fehlern besitzt er eine wunderwürdige Leichtigkeit und einen gewissen einschmeichelnden Reiz.

Diese Vorerinnerung hielt ich für nötig, da man mir sonst wegen des folgenden vorwerfen möchte, ich sei mit mir selbst im Widerspruch, indem ich kürzlich in einer kleinen französischen Schrift die Vorzüge von einem Stück des Euripides im Vergleich mit Racines Nachbildung zu entwickeln mich bemüht habe. Dort heftete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einzelne, und zwar an einem der vorzüglichsten Werke dieses Dichters; hier gehe ich von den allgemeinsten Gesichtspunkten und den höchsten Kunstforderungen aus, und muß meine Begeisterung für die alte Tragödie, damit sie nicht als blind und übertrieben erscheine, durch scharfe Prüfung der Spuren von Ausartung und Verfall rechtfertigen.

Man kann die Vollkommenheit in der Kunst und Poesie mit

1. Diese Vorlesung entspricht der achten, neunten und zehnten der dritten Auflage. — 26. kleinen französischen Schrift, Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide, par A. W. Schlegel. Paris, chez Tourneisen fils, libraire. 1807. Übersetzt von J. H. von Collin (vgl. dessen sämtliche Werke 6, 105 ff.).

dem Gipfel eines steilen Berges vergleichen, wo sich eine hinaufgewälzte Last nicht lange erhalten kann, sondern sogleich an der andern Seite unaufhaltsam wieder hinunter rollt. Dies geht nach den Gesetzen der Schwere schnell und mit Leichtigkeit vor sich, es sieht sich bequem mit an, denn die Masse folgt ihrem natürlichen Hange; während das mühsame Hinanstreben ein gewissermaßen peinlicher Anblick ist. Daher kommt es z. B., daß Malereien aus den Zeiten des Verfalles der Kunst dem Auge der Ungelehrten weit besser gefallen als die, welche dem Zeitpunkte ihrer Vollendung vorangehen. Der echte Kenner hingegen wird die Gemälde der Zuccheri und andrer, welche den Ton angaben, als die großen Schulen des sechzehnten Jahrhunderts in leere oberflächliche Manier ausarteten, an innerm Wert unendlich tief unter die Werke eines Mantegna, Perugino und ihrer Zeitgenossen stellen. Oder man denke sich auch die höchste Vollendung der Kunst als einen Brennpunkt; in gleicher Entfernung diesseits und jenseits desselben nehmen die gesammelten Strahlen einerlei Raum ein, aber an dieser Seite streben sie zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zusammen, an jener fliehen sie bis zur gänzlichen Zerstreuung aus einander.

Wir haben noch einen besondern Grund, die Ausschweifungen dieses Dichters ohne Schonung zu rügen; nämlich, daß unser Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter seinen Zeitgenossen so viel Gunst, wenn auch nicht gerade Achtung verschafften. Wir haben eine Menge Schauspiele erlebt, welche an Gehalt und Form zwar unermeßlich tief unter denen des Euripides stehen, aber ihnen darin verwandt sind, daß sie durch weichliche, zuweilen sogar zarte Rührungen das Gefühl bestechen, während ihre Richtung im ganzen auf eine wahre sittliche Freigeisterei hinausgeht.

Was ich hierüber sagen werde, ist großenteils nicht einmal neu. Wiewohl die Neueren nicht selten den Euripides seinen beiden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als diese gelesen, bewundert und nachgeahmt haben, sei es nun, daß sie durch die größere Verwandtschaft der Ansichten und Gesinnungen angezogen, oder durch einen mißverstandenen Ausspruch des Aristoteles irre geleitet wurden; so läßt sich nachweisen, daß viele Alte, zum Teil schon

25 ff. Wir haben ... hinausgeht, ein Angriff auf Kotzebue und Iffland.

Zeitgenossen des Euripides, eben so geurteilt, wie ich. Im Anacharsis findet man dies Gemisch von Lob und Tadel wenigstens angedeutet, wiewohl der Verfasser alles mildert, nach seiner Absicht, die griechischen Hervorbringungen jeder Art im vorteilhaftesten Lichte zu zeigen.

Wir haben einige beißende Aussprüche des Sophokles über den Euripides, wiewohl jener so entfernt von aller Künstlereifersucht war, daß er den Tod des letzteren betrauerte, und bei einem kurz hernach aufzuführenden Stücke seinen Schauspielern den Schmuck der Kränze nicht gestattete. Die Beschuldigungen des Plato gegen die tragischen Dichter, sie gäben die Menschen allzusehr der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie ihren Helden übermäßige Klagen in den Mund legten, halte ich mich berechtigt, insbesondre auf den Euripides zu beziehen, weil in Bezug auf seine Vorgänger ihr Ungrund allzu einleuchtend wäre. Die spottenden Angriffe des Aristophanes sind bekannt, aber nicht immer gehörig gewürdigt und verstanden worden. Aristoteles bringt manchen bedeutenden Tadel vor, und wenn er den Euripides den am meisten tragischen Dichter nennt, schreibt er ihm keinesweges die größte Vollkommenheit in der tragischen Kunst überhaupt zu, sondern er meint damit die Wirkung, welche durch unglückliche Ausgänge erreicht wird; denn er fügt sogleich hinzu: „wiewohl er das übrige nicht gut anordnet". Der Scholiast des Euripides endlich enthält manche kurze und bündige Kritiken über einzelne Stücke, worunter sich wohl Urteile der Alexandrinischen Kritiker erhalten haben könnten, jener Kritiker, unter denen Aristarch durch seinen gründlichen Scharfsinn verdiente, daß sein Name zur Bezeichnung eines Kunstkenners sprichwörtlich gebraucht wird.

Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre charakteristischen Züge sind schon zum Teil verlöscht. Wir haben diese besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung, und in die Bedeutung des Chores gesetzt.

Der Begriff des Schicksals war freilich von seinen Vorgängern auf ihn vererbt, der Glaube daran wird nach tragischem Gebrauch von ihm eingeschärft, aber dennoch ist beim Euripides das Schicksal selten der unsichtbare Geist der ganzen Dichtung, der Grund-

1 ff. Im Anacharsis ... zeigen, vgl. das oben citierte Werk 6, 26—42. 160 ff. — 18 f. und wenn ... nennt, vgl. die Aristotelische Poetik c. 13.

gedanke der tragischen Welt. Wir haben gesehen, daß diese Idee nach strengeren oder milderen Ansichten gefaßt werden kann; daß die nächtliche Furchtbarkeit des Schicksals im Zusammenhange einer ganzen Trilogie sich bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Euripides hat sie aber aus der Region des Unendlichen herab gezogen, und die unentfliehbare Notwendigkeit artet bei ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus. Daher kann er sie dann auch nicht mehr auf ihren eigentlichen Zweck richten, nämlich im Gegensatze damit die sittliche Freiheit des Menschen zu heben. Wie wenige seiner Stücke beruhen auf dem standhaften Kampf gegen die Beschlüsse des Schicksals, oder einer ebenso heldenmütigen Unterwerfung darunter. Seine Menschen leiden meistens weil sie müssen, und nicht weil sie wollen.

Die gegenseitige Unterordnung der idealischen Hoheit des Charakters und der Leidenschaft, die wir beim Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen in eben dieser Folge beobachtet finden, hat er gerade umgekehrt. Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig lassen, sucht er dann und wann noch Größe und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen.

Es ist schon eingestanden worden, daß die Personen in der Tragödie nicht alle gleich fehlerlos sein können, weil sonst schwerlich irgend ein Widerstreit unter ihnen, mithin keine Verwickelung stattfinden würde. Aber Euripides hat, nach dem Ausspruch des Aristoteles, mehrmals seine Personen ohne alle Not schlecht geschildert, z. B. den Menelaus im Orestes. Große Verbrechen berichtete die durch den Volksglauben geheiligte Überlieferung von manchen alten Heroen, allein Euripides dichtete ihnen kleinliche schlechte Streiche aus eigener Willkür an. Überhaupt ist es ihm gar nicht darum zu thun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr, die Kluft zwischen seinen Zeitgenossen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen, und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig sein soll. Seine Darstellung nimmt sich gleichsam Vertraulichkeiten mit ihnen heraus; nicht in den Kreis der Menschheit

26. Menelaus im Orestes, vgl. die Aristotelische Poetik c. 15.

zieht sie das Übernatürliche und Fabelhafte (dies haben wir am Sophokles gerühmt), sondern in die Schranken des unvollkommenen Individuums. Dies ist es, was Sophokles meinte, wenn er sagte: er selbst bilde die Menschen, so wie sie sein sollten, Euripides, wie sie wären. Nicht als ob die seinigen immer als Muster eines untadeligen Betragens aufgestellt werden könnten, sondern sein Ausspruch bezog sich auf die idealische Hoheit und Anmut des Charakters und der Sitten. Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immer fort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern, wie ihr, wie der Geringste unter euch. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus, ja er läßt sie selbige in naiven Selbstgeständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so sein.

Der Chor wird bei ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. „Den Chor," sagt Aristoteles, „muß man als einen der Schauspieler betrachten, und als einen Teil des Ganzen: er muß mit streben: nicht wie es Euripides, sondern wie es Sophokles macht." Die alten Komiker genossen das Vorrecht, den Chor zuweilen in ihrem eignen Namen mit den Zuschauern reden zu lassen: dies hieß eine Parabase, und war, wie ich zeigen werde, dem Geiste ihrer Gattung gemäß. Wiewohl es gar nicht tragisch ist, so hat es Euripides nach dem Zeugnis des Julius Pollux dennoch häufig in seinen Schauspielen gethan, und sich dabei so vergessen, daß er in den Danaiden den aus Frauen bestehenden Chor grammatische Biegungen gebrauchen ließ, welche nur dem männlichen Geschlechte zustehen.

So hat dieser Dichter zugleich das innere Wesen der Tragödie aufgehoben, und in ihrem äußern Bau das schöne Ebenmaß verletzt. Er opfert meistens das Ganze den Teilen auf, und in diesen sucht er wiederum mehr fremde Reize als echte poetische Schönheit.

In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen auf,

19ff. Den Chor ... macht, vgl. die Aristotelische Poetik c. 18. — 26. Onomastikon 4, 111. — 30. zustehen. Da sonst der Chor während seines Abzuges allgemeine Betrachtungen, oder anderes auf die Handlung Bezügliches auszusprechen pflegt, so hat er ihm am Schlusse dreier Stücke eine Anrufung der Siegesgötter und den Wunsch, vor seinen Mitwerbern den Preis zu erlangen, in den Mund gelegt: Zusatz der dritten Ausgabe.

welche Timotheus erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemessensten waren. Ebenso verfuhr er beim Gebrauch der Silbenmaße; sein Versbau ist üppig und geht ins Regellose über. Das Zerflossene und weniger Männliche würde sich bei tieferer Untersuchung unstreitig auch in den Rhythmen seiner Chorgesänge nachweisen lassen.

Überall bringt er im Überfluß jene bloß körperlichen Reize an, welche Winkelmann eine Schmeichelei des groben äußeren Sinnes nennt; alles was anregt, auffällt, mit einem Worte lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. So z. B. läßt er sich nicht leicht irgend eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein plötzliches vergebliches Schrecken geraten zu lassen; seine Alten klagen immer über die Gebrechlichkeiten des Alters, und steigen besonders den Aufgang aus der Orchestra auf die Bühne, der manchmal auch den Abhang eines Berges bedeutete, über die Mühseligkeit seufzend, mit wankenden Knien hinauf. Überall geht er auf Rührung aus, ihr zuliebe beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemälden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltenen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Not leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat.

Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie manche irrig gesagt haben, sondern nur durch Umgang mit ihm verbunden), da setzt er denn eine Eitelkeit darein, immer auf allerlei Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf sehr unvollkommene Art, so daß man diese Lehren nicht daraus verstehen wird, wenn man sie nicht schon zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben einzustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweideutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen

einer religiösen Feierlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit philosophischen Ansprüchen, der mitten unter den mit der Religion verknüpften fabelhaften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freigeisterischen Meinungen und Zweifel anzubringen suchte. Indem er die Grundfesten der Religion erschüttert, spielt er auf der andern Seite den Moralisten: um recht popular zu sein, wendet er das, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenossen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streut eine Menge Sittensprüche ein; Sittensprüche, in denen er sich wiederholt, die meistens abgenutzt, und nicht selten grundfalsch sind. Bei diesem moralischen Prunk ist doch die Absicht seiner Stücke, und der Eindruck, den sie im ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Man hat die lustige Geschichte, er habe den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichtum eingeführt, worin dieser ihn allen Familienfreuden vorzog, und zuletzt sagte: wenn Aphrodite (welche den Beinamen der goldenen führte) so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuhörer, darüber empört, hätten ein großes Geschrei erregt, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollen. Euripides sei hierauf hervorgesprungen, und habe gerufen: „Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen!“ Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit verteidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt, ohne ihn aufs Rad zu flechten. Allein dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal in allen seinen Stücken statt. Die Bösen kommen nicht selten frei durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeintlich edle Triebfedern unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgender Vers zur Entschuldigung eines Meineids, worin in der That die reservatio mentalis der Kasuisten ausgedrückt zu sein scheint:

Die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn.

In dem Zusammenhange, worin dieser Vers gesprochen wird, wegen dessen Aristophanes ihn so vielfach verspottet, läßt er sich zwar

rechtfertigen; aber die Formel taugt dennoch nichts, wegen des möglichen Mißbrauchs der Anwendung. Einen andern Vers des Euripides: „Der Herrschaft wegen sei es der Mühe wert unrecht zu thun, sonst müsse man gerecht sein“ hat Cäsar häufig im Munde geführt, um ebenfalls eine mißbrauchende Anwendung davon zu machen.

Verführerische Einladungen zum Genusse sinnlicher Liebe sind dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es z. B. Unwillen erregen, wenn Hekuba, um den Agamemnon zur Bestrafung des Polymestor zu bewegen, ihn an die Freuden erinnert, welche Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Sklavin, ihm gewährt habe: sie will die Rache für einen gemordeten Sohn mit der eingestandenen und gebilligten Erniedrigung einer noch lebenden Tochter erkaufen. Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstand seiner Dramen, da sich sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen läßt, warum die bei ihnen weit weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nur untergeordnet in ihren älteren Trauerspielen vorkam. Bei dieser den weiblichen Rollen zugeteilten Wichtigkeit ist er doch wegen seines Weiberhasses berüchtigt, und das ist nicht zu leugnen, daß er eine große Menge Sprüche über die Schwächen des weiblichen Geschlechtes, und die Überlegenheit des männlichen, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens Hergenommene anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die, wo nicht sein ganzes Publikum, doch dessen überwiegenden Teil ausmachten. Man hat uns ein beißendes Wort und ein Epigramm des Sophokles aufbewahrt, welches den angeblichen Weiberhaß des Euripides dahin deutet, als habe er ihre Verführbarkeit durch seine eignen unerlaubten Neigungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. In der ganzen Art des Euripides die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbständige Freiheit in der Behandlung der Fabeln, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst war, artet beim Euripides häufig in ungebundene Willkür aus. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Teil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles bisher Bekannte

und Gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe notwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meinung geäußert, daß dies von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlassen, und dabei nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erste Mal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang schon vorher wisse, läßt sich wohl abweisen; ist die Darstellung nur recht kräftig, so wird sie in jedem Augenblick den Zuschauer so fest halten, daß er unterdessen das schon Bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung und Erwartung angeregt wird. Überdies machen diese Prologe die Anfänge der Euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer heraus kommt, und sagt: ich bin der und der, dies und das ist bis jetzt vorgefallen, und folgendes wird noch geschehen. Man möchte diese Weise mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf den alten Gemälden vergleichen, welche sich nur bei großer altertümlicher Einfalt des Stils allenfalls entschuldigen lassen. Allein dann müßte auch das übrige damit übereinstimmen, was beim Euripides gar nicht der Fall ist, wo die Personen im neuesten Tone damaliger Sitte reden. In den Prologen sowohl als bei der Auflösung ist er sehr freigebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben, und gar wohl entraten werden könnten.

Die Behandlung der alten Tragiker, da sie alles in großen Massen zusammenhalten, und Ruhe und Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln lassen, wird von ihm übertrieben. Bald setzt er, der Lebhaftigkeit des Dialogs zu lieb, den schon bei jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten, oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkürlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden möchte.

3 ff. Lessing ... gerechnet habe, vgl. Hamburgische Dramaturgie St. 48.

Bald ergießt er sich in endlos lange Reden, wo er denn seine Rednerkünste durch sinnreiche Schlußfolgen, oder Erregung des Mitleids glänzend zu zeigen sucht. Viele Scenen haben bei ihm ganz die Gestalt eines Rechtshandels, wo zwei Personen als Parteien einander gegenüber, oder auch vor einer dritten als Richter, nicht etwa sich darauf beschränken, was die gegenwärtige Lage erfodert, sondern aufs weiteste ausholend, ihren Gegner verklagen und sich selbst rechtfertigen, und dies zwar mit allen Wendungen, welche Sachwaltern, nicht selten auch mit solchen, welche Sykophanten geläufig sind. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Ähnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Prozesse führen, entscheiden, oder wenigstens anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quinctilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt; denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle im Drama finden, wenn sie der Fassung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemütsbewegungen, so ist dies eben nicht poetisch.

Die Schreibart des Euripides ist im ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des äschylischen, noch die keusche Anmut des sophokleischen Stils. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich, und steigt von der Höhe des Kothurns auf den ebenen Boden herunter. Hiedurch, sowie durch die an das Lächerliche grenzende Schilderung mancher charakteristischen Eigenheiten (z. B. das ungeschickte Benehmen des vom Bacchus bethörten Pentheus in Frauenkleidern die Eßlust des Herkules und seine ungestümen Anforderungen an die Gastfreundschaft Admets) ist Euripides schon ein Vorbote der neuen Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat, indem er unter dem Namen des Heldenalters oft die damalige Wirklichkeit schildert. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert, und sich für seinen Schüler erklärt;

13. Vgl. Quinctilians Institutionen 10, 1, 68.

und vom Philemon hat man ein Fragment voll so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft gemeint zu sein scheint. „Wenn die Toten," sagt er oder läßt eine seiner Personen sagen, „in der That noch Empfindung hätten, wie einige Leute meinen, so würde ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen." Mit dieser Verehrung der späteren Komiker macht die Gesinnung des älteren Aristophanes, seines Zeitgenossen, den auffallendsten Gegensatz. Dieser verfolgt ihn unermüdlich und unerbittlich, er war ihm gleichsam als seine beständige Geißel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe. Wiewohl Aristophanes als Komiker sich gegen die tragischen Dichter überhaupt im Verhältnis der Parodie befindet, so tastet er doch den Sophokles nirgends an, und selbst da, wo er vom Äschylus die Seite faßt, über die man lächeln kann, ist seine Verehrung für diesen sichtbar, und er stellt überall dessen Riesenhaftigkeit der kleinlichen Feinheit des Euripides gegenüber. An diesem hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen, mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt. Da die neueren Kunstrichter meistens den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten, und überdies nicht verstanden, seine scherzhaften Einkleidungen in die ihnen zum Grunde liegenden Wahrheiten zu übersetzen, so haben sie auf seine Stimme wenig gegeben.

Bei allem Bisherigen muß man es nicht aus der Acht lassen, daß Euripides denn doch ein Grieche, und zwar ein Zeitgenosse von vielen der größten Männer Griechenlands in der Politik, der Philosophie, der Geschichte und der bildenden Kunst war. Muß er in der Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder groß. Eine besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt, und keine höheren Anforderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt. Wenige seiner Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Überhaupt ist die Meinung keineswegs, ihm das erstaunliche Talent abzusprechen; nur wird

3 ff. Wenn die ... zu sehen, vgl. des Athenäus Deipnosophisten 10, 410.

behauptet, es sei nicht mit einem die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiöser Gefühle über alles ehrenden Gemüte gepaart gewesen.

Das Verhältnis des Euripides zu seinen beiden großen Vorgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen den drei Stücken über denselben Gegenstand, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, welche wir glücklicherweise besitzen, in das hellste Licht stellen lassen.

Die Scene der *Choëphoren* des *Äschylus* ist vor dem königlichen Palast; das Grab des Agamemnon ist auf der Bühne befindlich. Orest tritt mit seinem getreuen Pylades auf und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem Grabmale mit einem Gebete an den Merkur, und mit einer Rache verheißenden Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Palaste kommen, welche ein Trankopfer zu dem Grabe bringen: und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehvollen Gebärden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Los, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müssen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen Rat gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Beim Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf gerät sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermutung, ihr Bruder sei da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung eines von ihr selbst gewebten Gewandes, sie überlassen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie

3. *gewesen.* Hier schließt in der dritten Ausgabe die erste Vorlesung. — 10f. *das Grab ... befindlich*, statt dessen in der dritten Auflage: „das Grab des Agamemnon ist sichtbar: aber gewiß war es nicht auf dem Proscenium befindlich, sondern allem Ansehen nach war die Thymele durch eine oben aufgestellte Säule dazu eingerichtet.“

ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra, welche teils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, teils alle Beweggründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüt rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches die Klytämnestra zu der Opferung vermocht, und erfährt, sie habe geträumt, daß sie einen Drachen in der Wiege als ein Kind an die Brust lege, und mit ihrem Blute säuge. Er will nun dieser Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu schleichen, und den Ägisth sowohl als sie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er sich in dieser Absicht mit dem Pylades. Der nächste Chorgesang beschäftigt sich mit der grenzenlosen Frechheit der Menschen überhaupt, und besonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenschaften, die er durch entsetzliche mythische Beispiele bestätigt, und wie doch am Ende die strafende Gerechtigkeit sie ereile. Orest, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Palast eingelassen zu werden. Klytämnestra kommt heraus, und da sie den Tod des Orest von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verstellterweise jammert, ladet sie ihn zu gastfreier Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für sein Leben ein, und rät ihr den Ägisth, zu dem Klytämnestra gesendet, nicht mit, sondern ohne seine Leibwache herzubestellen. Bei dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet sich der Chor mit Gebeten an Zeus und Merkur, daß die That gelingen möge. Ägisth kommt mit dem Boten redend herbei, kann sich noch nicht ganz von dem ihm sehr erfreulichen Tode des Orest überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geschrei des Ermordeten hört. Ein Diener stürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämnestra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fodert ein Beil um sich zu wehren, aber da Orest unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf sie eindringt, entsinkt ihr der Mut, und sie hält ihm aufs beweglichste

29. dem Boten, „der Botin": dritte Auflage.

die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Ägisths zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des Palastes öffnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläufige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren, voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüt verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr lassen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreifache Mordscene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmahle an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls vor dem Palaste, aber ohne Grabmal Agamemnons. Bei Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwidert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Jammer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerung des häufig von ihr angemahnten Orest, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt mit

einem Totenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwestern über ihre beiderseitigen Gesinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abwesende Ägisth habe das Ärgste über sie beschlossen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Agamemnon sei ins Leben zurück gekommen, und habe sein Zepter in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein das ganze Land beschattender Baum erwachsen sei, und dadurch erschreckt, habe sie ihr aufgetragen, ein Totenopfer zu bringen. Elektra rät ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister, und für die rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars. Chrysothemis geht mit dem Versprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weissagt aus dem Traumgesichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hause des Pelops auf eine erste Verschuldung jenes Ahnherrn. Klytämnestra schilt ihre Tochter, gegen die sie doch, vermutlich durch Wirkung des Traumes, milder ist als gewöhnlich, sie verteidigt ihre That an Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch beide ohne heftigen Wortwechsel. Hierauf verrichtet Klytämnestra am Altar vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um Heil und langes Leben, und heimlich um den Untergang ihres Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet als Bote eines phocensischen Freundes den Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen, daß er beim Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekommen sei. Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphierende Freude, wiewohl sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat, und ladet den Boten zur Bewirtung herein. Elektra überläßt sich in rührenden Reden und Gesängen ihrem Jammer, der Chor sucht umsonst sie zu trösten. Chrysothemis kommt voller Freude von dem Grabmale zurück, mit der Versicherung, Orest sei in der Nähe: sie hat nämlich seine Haarlocke, sein Trankopfer und Blumenkränze da gefunden. Elektras Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie giebt ihr die grausame Aufklärung der eben angekommenen Nachricht, und fodert sie auf, da jetzt keine andere Hoffnung übrig sei, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Ägisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht mutig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so

ganz verlassene Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Gestorbenen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt sich nicht länger verbergen kann: er giebt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen, und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. Sie überläßt sich in Reden und Gesängen ihrer grenzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, beide wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertrauet hat, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rat des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm ins Haus, um Klytämnestra noch allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an den Apollo, der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrei der erschrockenen Klytämnestra, ihre kurzen Bitten, ihr Wehklagen, da sie ermordet wird. Elektra fodert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt mit blutigen Händen heraus; da der Chor aber den Ägisth ankommen sieht, eilt er wieder ins Haus, um ihn zu überraschen. Ägisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweideutigen Reden der Elektra, seine Leiche sei im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen, daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sei. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Innern des Palastes einen auf einem Bett liegenden zugedeckten Körper. Orest steht daneben und heißt den Ägisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich die blutige Leiche der Klytämnestra, und sich ohne Rettung verloren sieht. Er begehrt reden zu dürfen, welches aber Elektra wehrt. Orest zwingt ihn in das Haus zu gehen, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seinen Vater umgebracht.

Der Schauplatz der Elektra des Euripides ist nicht in Mycen, sondern an der Grenze des argolischen Gebiets, in freier Landschaft vor einer einsamen armseligen Bauernhütte. Der Bewohner, ein alter Landmann, kommt heraus, und erzählt im Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht, teils das schon Bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählich zu behandeln, und sie unvermählt zu lassen, sie unter ihrem

Stande mit ihm verheiratet habe; die Gründe dieses Verfahrens, die er anführt, sind wunderlich genug, er versichert aber, er hege zu viel Ehrerbietung vor ihr, um sie in der That zu seiner Gattin zu erniedrigen. Sie leben also in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es noch vor Tagesanbruch ist, mit einem Kruge auf dem nach knechtischer Art geschornen Kopf, um Wasser zu holen; ihr Mann beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau nicht abhalten lassen, und beide gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihrem Geschäfte nach. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, und eröffnet in einer Rede an diesen, daß er schon am Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die Stadt wage, sondern hier an der Grenze nach seiner, wie er weiß, verheirateten Schwester spähen wollte, um von ihr die Lage der Sachen zu erfahren. Er sieht Elektra mit dem Wasserkruge kommen, und zieht sich zurück. Sie stimmt einen wehklagenden Gesang um ihr eigenes Schicksal und ihren Vater an. Der Chor, aus ländlichen Weibern bestehend, kommt, und ermuntert sie an einem Feste der Juno teilzunehmen, welches sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Der Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, allein sie beharrt dabei. Sie erblickt den Orest und Pylades in ihrem Schlupfwinkel, hält sie für Räuber, und will ins Haus fliehen; da Orest hervortritt und ihr dies wehrt, glaubt sie, er wolle sie umbringen; er beruhigt sie, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Orest. Hierauf erkundigt er sich nach ihrer Lage, wobei denn den Zuschauern das ganze Verhältnis von neuem eingeschärft wird. Orest giebt sich immer nicht zu erkennen, sondern verspricht bloß Elektras Botschaft an ihren Bruder zu bestellen, und bezeugt Teilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bei dieser Gelegenheit neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra schildert nach ihrem eigenen Elende die Üppigkeit und den Übermut ihrer Mutter und des Ägisth, der auf Agamemnons Grabe herumspringe, und mit Steinen darnach werfe. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück, und findet es ziemlich unschicklich, daß seine Frau mit jungen Männern schwatzt; da er jedoch hört, daß sie Nachricht von Orest bringen, ladet er sie freundlichst in sein Haus ein. Orest stellt beim Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie sich doch oft in niedrigen Geschlechtern und unter unscheinbarer Hülle die achtungs-

würdigsten Menschen finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da sie ja nichts im Hause hätten; er meint, die Fremden würden schon so vorlieb nehmen, eine wirtschaftliche Frau wisse allerlei Gerichte herbei zu schaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrat wohl hin. Sie schickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Orest, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieser kommen und etwas zur Bewirtung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sprüchen über den Reichtum und die Mäßigkeit ab. Der Chor versteigt sich in einen Gesang über den Zug der Griechen vor Troja, beschreibt weitläufig, was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet gewesen, endigt aber doch mit dem Wunsche, Klytämnestra möge für ihren Frevel bestraft werden.

Der alte Pfleger, dem es sehr sauer wird, zu dem Hause hinaufzusteigen, bringt der Elektra ein Lamm, einen Käse und einen Schlauch mit Wein; hierauf fängt er an zu weinen, und ermangelt nicht sich mit seinen zerlumpten Kleidern die Augen zu wischen. Auf die Fragen der Elektra berichtet er, wie er am Grabe des Agamemnon Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden, und darum vermute, Orest sei dort gewesen. Hierauf folgt eine Anspielung auf die von Äschylus gebrauchten Erkennungszeichen an der Ähnlichkeit der Haarlocken, der Fußstapfen und an einem Gewande, nebst Widerlegung derselben. Die Unwahrscheinlichkeit jener läßt sich vielleicht heben, auf jeden Fall sieht man leicht darüber weg, allein die ausdrückliche Rücksicht auf eine andere Behandlung desselben Gegenstandes ist das Störendste, echter Poesie Fremdeste, was es geben kann. Die Gäste kommen heraus, der Alte betrachtet den Orest genau, erkennt ihn, und überzeugt auch die Elektra durch eine Narbe an der Augenbraue von einem Fall (dies ist nun die herrliche Erfindung, welche er an die Stelle der äschylischen setzt), daß er es sei; sie umarmen sich und überlassen sich der Freude während eines kurzen Chorgesanges. In lange fortgesetzten Reden überlegen Orest, der Alte und Elektra die Ausführung der That. Ägisth hat sich, wie der Alte weiß, zu einem Opfer der Nymphen aufs Land begeben, dort will sich Orest als Gast einschleichen und ihn überfallen. Klytämnestra ist aus Furcht vor der üblen Nachrede nicht mitgefahren. Elektra erbietet sich, ihre Mutter durch die falsche Nachricht, sie sei im Kindbette, herbeizulocken. Die Geschwister vereinigen nun ihre Gebete an

die Götter und den Schatten ihres Vaters um glücklichen Ausgang. Elektra erklärt, sie werde sich umbringen, wenn es mißlinge, und will dazu ein Schwert in Bereitschaft halten. Der Alte geht mit dem Orest ab, um ihn zu Ägisth zu geleiten, und sich dann zu Klytämnestra zu begeben. Der Chor besingt den goldenen Widder, welchen Thyest durch Hilfe der treulosen Gemahlin des Atreus diesem entwandt, und wie jener dafür durch das mit seinen Kindern angestellte Gastmahl bestraft worden, wobei die Sonne sich aus ihrer Bahn gewandt, welches er aber, der Chor, wie er weislich hinzufügt, sehr bezweifle. Man hört ein fernes Geräusch und Stöhnen, Elektra glaubt ihr Bruder unterliege, und will sich umbringen. Sogleich kommt aber ein Bote, welcher den Untergang des Ägisth weitläufig mit mancherlei Scherzen berichtet. Unter dem Jubel des Chors holt Elektra einen Kranz, womit sie ihren Bruder krönt, der den Kopf des Ägisth an den Haaren in der Hand hält. Diesem Kopfe rückt sie in einer langen Rede seine Thorheiten und Verbrechen vor, und sagt ihm unter andern: es thue niemals gut, eine Frau zu heiraten, mit der man zuvor in einem unerlaubten Verhältnisse gelebt; es sei unanständig, wenn die Frau die Herrschaft im Hause führe, u. s. w. Man sieht die Klytämnestra nahen, Orest bekommt Gewissenszweifel über seinen Vorsatz des Muttermordes und die Gültigkeit des Orakels, begiebt sich aber auf Überredung der Elektra in die Hütte, um es da zu vollführen. Die Königin kommt auf einem prächtigen mit Teppichen behangenen Wagen, umgeben von trojanischen Sklavinnen, gefahren. Elektra will ihr herunterhelfen, sie verweigert es. Darauf rechtfertigt sie ihre That an Agamemnon mit der Opferung der Iphigenia, und fodert ihre Tochter selbst auf, ihr Gründe entgegen zu stellen, um dieser Veranlassung zu einer spitzfindigen Rede zu geben, worin Elektra ihrer Mutter unter anderm vorwirft, sie habe in der Abwesenheit Agamemnons zu viel vor dem Spiegel gesessen und sich geputzt. Klytämnestra erzürnt sich nicht, wiewohl jene den Vorsatz des Mordes ankündigt, wenn er möglich gewesen wäre; sie erkundigt sich nach der Niederkunft, und geht in die Hütte, um das Reinigungsopfer zu verrichten. Elektra begleitet sie nach einer höhnenden Rede. Hierauf Chorgesang über die Vergeltung, Geschrei der Ermordeten im Hause, und die Geschwister kommen mit Blut befleckt zurück. Sie sind voller Reue und Verzweiflung über die vollendete That, rühren sich durch Wieder=

holung der kläglichen Reden und Gebärden ihrer Mutter, Orest will in die Fremde fliehen, Elektra fragt: wer sie nun heiraten würde? Die Dioskuren, ihre Oheime, erscheinen in der Luft, tadeln den Apollo wegen seines Orakels, befehlen dem Orest, sich zur Sicherung vor den Furien vom Areopag richten zu lassen, und weissagen ihm anderweitige Schicksale. Dann stiften sie eine Ehe zwischen Elektra und Pylades, ihr erster Mann soll mit nach Phocis genommen und reichlich versorgt werden. Nach wiederholten Wehklagen nehmen die Geschwister wie auf Lebenslang Abschied von einander, und das Stück nimmt ein Ende.

Man sieht leicht, daß Äschylus den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt, und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinüber gespielt hat, in welchem er so gern hauset. Das Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punkt, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht, sein unmutiger Schatten die Seele des ganzen Gedichtes. Die leicht zu bemerkende äußere Unvollkommenheit, daß das Stück ohne bemerkbaren Fortschritt zu lange auf demselben Punkte verweilt, wird wieder zu einer wahren innern Vollkommenheit: denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Ungewitter oder Erdbeben. Es ist wahr, die Gebete wiederholen sich, aber eben ihre Häufung giebt den Eindruck von einem großen unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte und Beweggründe allein nicht hinreichen. Bei der Ermordung der Klytämnestra und ihren herzzerreißenden Reden ist der Dichter, ohne die Verbrecherin zu verkleiden, bis an die äußerste Grenze dessen gegangen, was dem Gefühl zugemutet werden darf. Da das Verbrechen, welches gestraft werden soll, vom Anfange an durch das Grabmal gegenwärtig erhalten wird, rückt es am Ende durch das vorgezeigte Gewand dem Blicke der Erinnerung noch näher: Agamemnon wird gleichsam nach schon vollzogener Rache noch einmal in der Vorstellung ermordet. Die Flucht des Orest verrät keine unwürdige Reue oder Schwäche, sondern sie ist nur der unvermeidliche Tribut, den er der beleidigten Natur bezahlen muß.

Auf die wunderwürdige Anordnung des Sophokles brauche ich nur im allgemeinen aufmerksam zu machen. Welche schöne Vorreden läßt er jener Sendung der Königin zum Grabe vorangehen, womit Äschylus gleich anhebt! Mit welchem gebildeten Schmuck ist das Ganze, z. B. in der Erzählung von den Kampfspielen, umkleidet! Wie ist das Pathos der Elektra ausgespart,

zuerst die allgemeinen Klagen, dann aus dem Traumgesicht geschöpfte Hoffnungen, Zernichtung derselben durch die Nachricht von dem Tode ihres Bruders, neue abgewiesene Hoffnungen der Chrysothemis, endlich die Trauer über der Urne. Der Heldenmut der Elektra ist durch den Gegensatz der schwächeren Schwester schön gehoben. Überhaupt hat der Dichter dem Gegenstande dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, daß er die Teilnahme vornehmlich auf die Elektra lenkt. Er hat von diesem herrlichen Geschwisterpaar dem weiblichen Teile die unerschütterliche Beharrlichkeit treuer Gesinnungen, den Heroismus des Duldens, dem männlichen die schöne Rüstigkeit der Heldenjugend zugeteilt. Der Alte setzt dieser wiederum Bedachtsamkeit und Erfahrung entgegen; daß beide Dichter den Pylades schweigen lassen, beweist, wie sehr die alte Kunst allen unnützen Überfluß verschmähte.

Was aber die Tragödie des Sophokles insbesondere charakterisiert, ist die himmlische Heiterkeit bei einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von Leben und Jugend, der durch das Ganze hindurchweht. Der lichte Gott Apollo, welcher die That befohlen, scheint seinen Einfluß darüber zu verbreiten, selbst der Tagesanbruch am Eingange ist bedeutsam. Das Grab und die Schattenwelt ist in der Ferne gehalten; was beim Äschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier vom Gemüt der noch lebenden Elektra aus, welches mit gleicher Kraft zum hassenden Unwillen und zur Liebe begabt ist. Merkwürdig ist die Vermeidung jeder dunkeln Ahndung gleich in der ersten Rede des Orest, wo er sagt: es kümmere ihn nicht tot gesagt zu werden, wenn er sich nur in gesunder Kraft und Fülle lebend fühle. Auch wandelt ihn weder vor noch nach der That Zweifel und Gewissensunruhe an, so daß das dahin Gehörige bei ihm eigentlich strenger gehalten ist, wie beim Äschylus; auch der entsetzliche Theaterstreich mit dem Ägisth und daß dieser am Schlusse seine schmähliche Hinrichtung erst noch erwartet, ist noch herber, als dort. Das treffendste Bild für das Verhältnis beider Dichter bieten die Traumgesichte der Klytämnestra dar: beide sind gleich schicklich, bedeutsam, ahndungsvoll; das des Äschylus größer aber sinnlich grausend, das des Sophokles in der Furchtbarkeit majestätisch schön.

Das Stück des Euripides ist ein seltnes Beispiel poetischer, oder vielmehr unpoetischer Verkehrtheit; man würde nicht fertig werden, wenn man alle Grundlosigkeiten und Widersprüche darin

entwickeln wollte. Warum neckt z. B. Orest seine Schwester so lange, ohne sich ihr zu erkennen zu geben? Wie leicht macht sich der Dichter die Arbeit, wenn er das, was ihm im Wege steht, ohne weiteres beiseite schafft, wie hier den Bauer, von dem man nach Herbescheidung des Pflegers gar nicht weiß, wo er bleibt? Euripides hat teils neu sein wollen, teils ist es ihm zu unwahrscheinlich gewesen, daß Orest den König und seine Gemahlin mitten in der Hauptstadt umbringt; er hat sich, um dies zu vermeiden, in weit größere Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, ist nicht sein eigen: es gehört der Fabel, seinen Vorgängern und dem Herkommen an. Durch seine Absichten ist es wenigstens keine Tragödie geworden, er hat es vielmehr auf alle Weise zum Familiengemälde, in der heutigen Bedeutung des Wortes, herunter gearbeitet. Die Effekte mit der Dürftigkeit der Elektra sind erbärmlich: der Dichter hat sein Geheimnis in ihrem wohlgefälligen Schautragen des eigenen Elendes verraten. Alle Vorbereitungen zu der That sind äußerst leichtsinnig und ohne innere Überzeugung; es ist eine wahre Quälerei, daß Ägisth erst noch seine gutmütige Gastfreiheit, Klytämnestra Mitleiden mit ihrer Tochter äußern muß, um für sie zu rühren; die That wird gleich nach der Vollbringung durch die schmählichste Reue wieder ausgelöscht, eine Reue, welche gar kein sittliches Gefühl, sondern bloß eine sinnliche Anwandlung ist. Von den Lästerungen auf das delphische Orakel will ich nichts sagen. Da das ganze Stück dadurch vernichtet wird, so sehe ich nicht ein, wozu es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war, um die Elektra glücklich zu verheiraten, und den alten Bauer zur Belohnung der Enthaltsamkeit sein Glück machen zu lassen. Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades sogleich vor sich ginge, auch der Bauer eine namhafte Summe ausgezahlt erhielte; so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.

Um nicht ungerecht zu sein, muß ich noch bemerken, daß die Elektra vielleicht das allerschlechteste Stück des Euripides ist. War es die Sucht nach Neuheit, was ihn hier auf solche Abwege brachte? Freilich war er zu beklagen, daß ihm bei diesem Gegenstande zwei solche Vorgänger zuvor gekommen waren. Aber was zwang

11 ff. Durch seine ... herunter gearbeitet, vgl. oben S. 35 zu Z. 25 ff.

ihn, sich mit jenen zu messen, und überhaupt eine Elektra zu schreiben?

Von den in größerer Anzahl auf uns gekommenen Stücken des Euripides können wir nur einiges in der Kürze berühren.

Von seiten seiner Sittlichkeit ist vielleicht keines so sehr zu loben, als die Alceste. Ihr Entschluß zu sterben, und ihr Abschied von ihrem Gemahl und Kindern ist schmerzlich entzückend dargestellt. Auch die Enthaltsamkeit, daß er die aus der Unterwelt zurückgeführte Heldin durchaus nicht reden läßt, um nicht den geheimnisvollen Vorhang vor dem Zustande der Toten wegzuziehen, muß sehr hoch angerechnet werden. Freilich ist Admet, und besonders sein Vater mit ihrer selbstischen Liebe zum Leben sehr aufgeopfert, auch Herkules zeigt sich anfangs derb bis zur Roheit, und erst nachher edler und seiner würdig, endlich wieder jovialisch, da er mit dem Admet seinen Scherz treibt, und ihm seine verschleierte Gattin als eine neue Braut zuführt.

Iphigenia in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemessener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. Indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: „die flehende Iphigenia sei der nachher sich willig aufopfernden durchaus nicht ähnlich“.

Auch Jon ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Notbehelfen und Wiederholungen; und die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.

In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüts werden Phädra und Medea verdientermaßen gepriesen. Das Stück, worin jene vorkommt, glänzt durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytus; auch empfiehlt es sich im höchsten Grade durch die beobachtete Schicklichkeit und sittliche Strenge bei einem so bedenklichen Gegenstande.

2. schreiben? Hier schließt in der dritten Ausgabe die neunte Vorlesung. — 22 f. die flehende ... ähnlich, vgl. Arist. Poet. c. 15. — 24 ff. Auch Jon ... befriedigen, über d.e Bearbeitung desselben Stoffes durch Wilhelm Schlegel vgl. die Einl.

Dies ist jedoch vielleicht nicht sowohl das Verdienst des Dichters selbst, als des Zartgefühls seiner Zeitgenossen, denn der Hippolytus, den wir haben, ist nach dem Zeugnis des Scholiasten ein umgearbeiteter, in welchem das Anstößige und Tadelnswürdige des früheren verbessert worden.*)

Der Eingang der Medea ist vortrefflich, ihre verzweiflungsvolle Lage wird durch die Gespräche ihrer Amme, des Pflegers ihrer Kinder, und ihre eigenen Wehklagen hinter der Scene zerreißend angekündigt. Sobald sie hervortritt, hat der Dichter Sorge getragen, durch viele allgemeine und gemeine Betrachtungen, die er ihr in den Mund gelegt, uns abzukühlen. Noch kleiner erscheint sie in der Scene mit dem Ägeus, wo sie, im Begriff am Jason eine furchtbare Rache zu nehmen, sich erst einen Zufluchtsort sichert, ja es fehlt nicht viel, eine neue Verbindung bevorwortet. Das ist nicht die kühne Verbrecherin, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaften sich unterworfen hat, und wie ein verheerendes Meteor von Land zu Land forteilt; jene Medea, die, von aller Welt verlassen, sich selbst noch genügen kann. Nur Gefälligkeit gegen die athenischen Altertümer konnte den Euripides zu diesem frostigen Einschiebsel vermögen. Sonst hat er die mächtige Zauberin, und das in den Verhältnissen ihres Geschlechtes schwache Weib in derselben Person ergreifend geschildert. Auf das innigste rühren die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That. Nur kündigt sie ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu bestimmt an, statt es bloß als verworrene schwarze Ahndung zu hegen Als sie es vollbringt, scheint der Trieb der Rache an Jason durch den schmählichen Tod seiner jungen Gemahlin und ihres Vaters schon befriedigt sein zu müssen, und der neue Beweggrund, nämlich Jason würde die Kinder unfehlbar umbringen wollen, und sie müsse ihm vorbeugen, hält die Prüfung nicht aus. Denn wie sie die Leichen auf ihrem Drachenwagen entführt, hätte sie auch die lebenden Kinder zugleich mit sich retten können. Doch läßt sich dies vielleicht durch die

*) Der gelehrte und scharfsinnige Brunck sagt, jedoch ohne irgend ein Zeugnis oder die Übereinstimmung eines Bruchstückes als Beweis anzuführen, Seneca sei in seinem Hippolytus der Anlage des früheren vom Euripides, welcher der verschleierte hieß, gefolgt. Wofern dies bloße Vermutung ist, so möchte ich bezweifeln, daß Euripides selbst in dem getadelten Schauspiele sich die Scene der Liebeserklärung erlaubt habe, welche Racine aus dem Seneca in seine Bearbeitung aufzunehmen kein Bedenken getragen.

34. R. F. C. Brunck in der Einleitung seiner Ausgabe des Hippolytus (Straßburg 1750).

Verwirrung des Gemüts, worein das vollbrachte Verbrechen sie stürzt, rechtfertigen.

Solche Gemälde allgemeinen Jammers, des Sturzes blühender Geschlechter und Staaten aus der größten Herrlichkeit in die tiefste Not, ja in gänzliche Vernichtung, wie das in den Trojanerinnen aufgestellte, mochten dem Euripides vom Aristoteles den Namen des tragischsten Dichters verdienen. Der Schluß, wie die gefangenen als Sklavinnen verlosten Frauen das brennende und einstürzende Troja hinter sich lassend, sich zu den Schiffen wenden, ist wahrhaft groß. Übrigens kann nicht leicht ein Stück weniger Handlung im energischen Sinne des Wortes haben: es ist eine Reihe von Lagen und Vorfällen, ohne irgend einen andern Zusammenhang, als daß sie insgesamt von der Eroberung Trojas herrühren; aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel. Die Anhäufung hilflosen Leidens, das nicht einmal einen Widerstand der Gesinnungen aufzubieten hat, ermüdet zuletzt, und erschöpft das Mitleid. Je mehr gekämpft wird, um ein Unglück abzuwehren, um so mehr Eindruck macht es nachher, wenn es dennoch hereinbricht. Wenn aber so wenig Umstände gemacht werden, wie hier mit dem Astyanax, da die Rede des Talthybius selbst dem leisesten Versuch, ihn zu retten, vorbeugt, so ergiebt sich der Zuschauer auch bald darein. Hierin versieht es Euripides häufig. Bei den ununterbrochenen Anforderungen an unser Mitleid in diesem Stück ist das Pathos nicht gehörig ausgespart und gesteigert; z. B. die Klage der Andromache um ihren noch lebenden Sohn ist weit zerreißender, als die der Hekuba um den toten. Zwar wurde die Wirkung der letzteren durch den Anblick der kleinen Leiche auf dem Schilde Hektors unterstützt. Überhaupt war wohl sehr auf den Reiz für die Augen gerechnet: deswegen erscheint Helena gegen die kriegsgefangenen Sklavinnen abstechend, prächtig geputzt, Andromache auf einem mit Beute beladenen Wagen, und ich zweifle nicht, daß am Schlusse die ganze Dekoration in Flammen stand. Das peinliche Verhör der Helena unterbricht alle Rührung durch eitles Gezänke, und bewirkt nichts; denn trotz der Anklage der Hekuba bleibt Menelaus bei dem gleich anfangs Beschlossenen. Die Verteidigung der Helena mag ungefähr so unterhalten, wie des Isokrates sophistische Lobrede auf sie.

Es war dem Euripides noch nicht genug, die Hekuba ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln

zu lassen: er hat sie in einer andern Tragödie, die von ihr den Namen führt, ebenso als stehende Hauptfigur des Jammers angebracht. Die beiden Handlungen dieses Stücks, die Opferung der Polyxena, und die Rache am Polymestor wegen Ermordung Polydors, haben nichts mit einander gemein, außer ihrer Beziehung auf die Hekuba. Die erste Hälfte hat große Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen. Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld und edelmütiger Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Ein Menschenopfer, der Triumph des barbarischen Aberglaubens, wird dargestellt, als mit jenem Hellenismus der Gesinnung vollbracht, erlitten und angeschaut, welcher bei den Griechen so frühzeitig die Abschaffung der Menschenopfer bewirkte. Aber die zweite Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Art. Sie ist angefüllt mit der rachsüchtigen Hinterlist der Hekuba, dem blödsinnigen Geiz des Polymestor, und der dürftigen Politik Agamemnons, der den thrakischen König nicht selbst zur Verantwortung zu ziehen wagt, aber ihn den kriegsgefangenen Weibern in die Hände spielt. Auch paßt es gar nicht, daß Hekuba, bejahrt, kraftlos und im Jammer versunken, nachher so viel Gegenwart des Geistes bei Ausübung ihrer Rache und eine solche Fertigkeit der Zunge in ihrer Anklage und den Spöttereien gegen den Polymestor zeigt.

Ein anderes Beispiel von zwei ganz getrennten Handlungen in derselben Tragödie sehen wir am rasenden Herkules. Die erste ist die Bedrängnis seiner Familie während seiner Abwesenheit, und ihre Errettung daraus durch seine Zurückkunft; die zweite seine Reue über den in plötzlicher Raserei an seiner Gattin und seinen Kindern verübten Mord. Dies folgt zwar auf einander, aber keineswegs aus einander.

Die Phönicierinnen sind reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Worts: der Sohn des Kreon stürzt sich zur Rettung der Stadt von der Mauer; Eteokles und Polynikes kommen einer durch die Hand des andern um, Jokaste durch ihre eigene über deren Leichen; die gegen Thebe zu Felde gezogenen Argiver fallen im Kampf, und Polynikes bleibt unbeerdigt; endlich werden Ödipus und Antigone in die Verbannung ausgestoßen. Freilich bemerkt nach dieser Aufzählung der Scholiast die Willkür, womit der Dichter verfahren. „Dies Schauspiel," sagt er, „ist schön in der theatralischen Erscheinung, eben weil es voll fremder

Ausfüllungen ist. Die von den Mauern herabschauende Antigone gehört nicht zur Handlung, und Polynikes kommt unter der Gewährleistung eines Waffenstillstandes in die Stadt, ohne daß etwas daraus erfolgt. Nach allem übrigen ist noch der vertriebene Ödipus mit einem geschwätzigen Gesange zwecklos angehängt." Dies Urteil ist strenge, aber es trifft.

Nicht gelinder lautet das über den Orestes: „Das Stück ist von denen, die auf der Bühne große Wirkung thun, in den Charakteren aber äußerst schlecht; denn außer dem Pylades taugen alle nichts." Ferner: „Es hat eine mehr der Komödie angemessene Auflösung." Dieses Schauspiel hebt in der That erschütternd an: Orest liegt nach seinem Muttermorde krank an Seelenqual und Wahnsinn auf einem Bett, Elektra sitzt zu seinen Füßen, sie und der Chor zittern vor seinem Erwachen. Nachher nimmt aber alles eine verkehrte Wendung, und endigt mit gewaltsamen Theaterstreichen

Weniger wild und ausschweifend ist ein Stück, das die Schicksale des Orest weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris, aber dagegen fast durchgehends mittelmäßig in der Darstellung sowohl der Charakter als der Leidenschaften. Die Wiedererkennung der Geschwister nach solchen Vorfällen und Thaten, und unter solchen Umständen, da Iphigenia, die ehedem selbst am Blutaltare gebebt, ihren Bruder dem gleichen Lose widmen soll, erregt dennoch nur eine flüchtige Rührung. Auch die Flucht der Geschwister spannt die Teilnahme nicht sonderlich: die List, wodurch Iphigenia sie bewerkstelligt, wird vom Thoas willig geglaubt, und erst, nachdem beide schon gerettet sind, versucht er sich zu widersetzen, wird aber sogleich, durch eine der gewöhnlichen Göttererscheinungen am Ende, beschwichtigt. Dies Mittel hat Euripides so benutzt und abgenutzt, daß unter seinen achtzehn Tragödien in neunen eine Gottheit zur völligen Lösung des Knotens herabschweben muß.

In der Andromache tritt Orest zum viertenmale auf. Der Scholiast, in dessen Urteilen wir meistens Aussprüche bedeutender alter Kunstrichter zu erkennen glauben, erklärt dieses für ein Stück vom zweiten Range, woran er nur einzelne Stellen lobt. Unter denen, welche Racine seinen freien Nachbildungen zum Grunde gelegt, ist es gewiß das am wenigsten vorzügliche, und daher

30. achtzehn, „siebzehn Tragödien (wenn wir den zweifelhaften Rhesus nicht mitzählen)": dritte Auflage.

haben die französischen Kritiker hier leicht gewonnenes Spiel, wenn sie sich bemühen, den griechischen Vorgänger herab zu setzen, von dem jener in der That wenig mehr als die erste Veranlassung hergenommen.

Die Bacchantinnen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bacchusdienstes mit großer sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemälde Die Wirkung auf der Bühne mußte außerordentlich sein. Man denke sich den Chor mit fliegenden Haaren und Gewändern, Tamburine, Cymbeln u. s. w. in den Händen, wie die Bacchantinnen auf Basreliefs vorgestellt werden, in die Orchestra hinein stürmend, und unter rauschender Musik seine begeisterten Tänze aufführend, was ganz ungewöhnlich war, da sonst die Chorgesänge ohne andere Begleitung, als die einer Flöte, zu einem feierlichen Tanzschritte vorgetragen wurden. Und hier war einmal diese üppige Ausschmückung, dergleichen Euripides überall sucht, an ihrer Stelle. Wenn daher einige neuere Kunstrichter dieses Stück tief herab setzen, so scheinen sie mir nicht recht zu wissen, was sie wollen. Ich muß vielmehr an dessen Zusammensetzung die bei diesem Dichter so seltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem Fremdartigen, so daß alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausströmen, und auf Ein Ziel hinstreben. Nächst dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides diesem die erste Stelle anweisen.

Die Herakliden und die Schutzgenossinnen sind wahre Gelegenheits-Tragödien, und konnten wohl nur als Schmeichelei gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen zwei alte Heldenthaten Athens; worauf die lobpreisenden Redner, die immer das Fabelhafte mit dem Historischen vermischen, namentlich Isokrates, ein erstaunlich großes Gewicht legen; die Beschützung der Kinder des Herkules, der Ahnherrn der lacedämonischen Könige, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe und ihres Heeres, zu Gunsten des Adrastus, Königes von Argos. Die Schutzgenossinnen wurden, wie wir wissen, während des peloponnesischen Krieges aufgeführt, als eben die Argiver ein Bündnis mit den Lacedämoniern geschlossen hatten: dies Stück sollte die alten Ver-

pflichtungen jener gegen Athen ins Gedächtnis rufen, und zeigen, wie wenig Segen folglich die Argiver bei diesem Kriege haben könnten. Die Herakliden sind unstreitig in einer ähnlichen Absicht in Bezug auf Lacedämon geschrieben. Von den beiden Stücken indessen, die ganz nach demselben Muster entworfen sind, haben die Schutzgenossinnen, von den Müttern der erschlagenen Helden so benannt, bei weitem mehr dichterischen Wert; die Herakliden sind gleichsam nur ein schwächerer Abdruck. Zwar erscheint in jenem Stück Theseus anfangs nicht liebenswürdig, da er dem unglücklichen Adrast seine Fehltritte so weitläuftig und vielleicht ungerecht vorhält, ehe er ihm hilft; der Streit des Theseus mit dem argivischen Herold über den Vorzug der monarchischen oder demokratischen Verfassung wird billig von der Bühne in die Schulen der Rhetoren verwiesen; auch die moralische Lobrede des Adrast auf die gefallnen Helden fällt sehr aus dem Tone. Ich halte mich überzeugt, daß Euripides hier die Charaktere in irgend einer Schlacht gebliebner athenischer Feldherrn hat zeichnen wollen. Dramatisch genommen ist die Stelle auch so nicht zu rechtfertigen; aber ohne einen solchen Zweck wäre es gar zu abgeschmackt, an jenen Helden der herkulischen Zeit, an einem Kapaneus, welcher dem Himmel selber trotzte, ihre bürgerlichen Tugenden zu preisen. Wie weit Euripides imstande war, durch fremde Anspielungen, auch auf sich selbst, aus seinem Gegenstande heraus zu gehen, sehen wir an einer Rede des Adrast, wo dieser ohne alle Veranlassung sagt: „es sei nicht billig, daß der Dichter, während er andre durch seine Werke ergötzt, selber Ungemach leide." Jedoch sind die Leichenklagen und der Schwanengesang der Euadne rührend schön, wiewohl diese ganz unerwartet im buchstäblichen Verstande in das Schauspiel hineinfällt. Denn sie erscheint, vorher nie erwähnt, zuerst auf dem Felsen, von wo sie sich auf den brennenden Scheiterhaufen des Kapaneus hinabstürzt.

Die **Herakliden** sind gar ein dürftiges Stück, und besonders gehen sie kahl aus. Von der wirklich vollbrachten Opferung der Makaria hört man nichts weiter: wie der Entschluß ihr selbst keine Überwindung zu kosten scheint, so machen auch die andern wenig Umstände mit ihr. Der athenische König Demophon kommt nicht wieder, ebenso wenig der wunderbar verjüngte Jolaus, des

16. **Charaktere**, „ausgezeichneter athenischer Bürger": dritte Auflage.

Herkules Gefährte und Pfleger seiner Kinder; Hyllus, der heldenmütige Heraklide, kommt gar nicht zum Vorschein; so bleibt am Ende niemand als Alkmene, die sich mit dem Eurystheus herumzankt. Solche alte, unerbittlich rachsüchtige Weiber scheint Euripides mit einer eigenen Vorliebe zu schildern: hat er doch die Hekuba zweimal, der Helena und dem Polymestor gegenüber, so angebracht. Überhaupt ist die beständige Wiederkehr derselben Mittel und Motive ein sichres Kennzeichen von Manier. Wir haben in den Werken dieses Dichters drei Beispiele von weiblichen Menschenopfern, die durch Ergebung rührend werden: das der Iphigenia, der Polyxena und der Makaria; der freiwillige Tod der Alceste und der Euadne gehört auch gewissermaßen hieher. Ein Lieblingsgegenstand sind ferner für ihn die Schutzflehenden, welche den Zuschauer mit der Besorgnis ängstigen, sie möchten von der geheiligten Zuflucht des Altars gewaltsam weggerissen werden. Die Göttererscheinungen am Schluß habe ich schon aufgezählt.

Die belustigendste aller Tragödien ist Helena, ein ganz abenteuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr für die Komödie passen. Die dabei zum Grunde liegende Erfindung ist, daß Helena in Ägypten verborgen gelebt habe (soweit ging die Behauptung ägyptischer Priester), während Paris ein wie sie gestaltetes Luftbild entführt, um welches die Griechen und Trojaner zehn Jahre lang gekämpft haben sollen. Durch diesen Ausweg wird die Tugend der Heldin gerettet, und Menelaus, der, um die Spöttereien des Aristophanes über die Bettelei der euripideischen Helden zu bestätigen, zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufrieden gestellt. Allein dies ist eine Art, die Mythologie zu verbessern, wodurch sie den Märchen in Tausend und einer Nacht ähnlich wird.

Dem Rhesus, wozu das zehnte Buch der Ilias den Stoff hergeliehen, haben neuere Philologen weitläuftige Abhandlungen gewidmet, um seine Unechtheit zu beweisen. Ihre Meinung ist: das Stück enthalte eine Menge Unschicklichkeiten und Widersprüche, und sei daher des Euripides unwürdig. Diese Folgerung ist mißlich. Wie, wenn sich nun die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande, einer nächtlichen Waffenthat, als beinah unvermeidlich ableiten ließen? Überhaupt kommt es bei der Frage über die Echtheit eines Werkes weit weniger auf

dessen Wert oder Unwert an, als darauf, ob sich darin der Stil und die Eigenheiten des angeblichen Verfassers finden. Die wenigen Worte des Scholiasten treffen ganz anders zum Ziel: „Einige haben dieses Schauspiel für unecht gehalten, als nicht vom Euripides, denn es trägt mehr den sophokleischen Stil an sich. Indessen ist es in den Didaskalien als echt überschrieben, und die Genauigkeit in Absicht auf die Erscheinungen des gestirnten Himmels giebt den Euripides zu erkennen.“ Ich glaube auch zu verstehen, was mit dem sophokleischen Stil gemeint ist, den ich zwar nicht in der Anlage des Ganzen, aber in einzelnen Stellen finde. Demzufolge würde ich, wenn das Stück dem Euripides abgesprochen werden soll, auf einen eklektischen Nachahmer raten, aber eher aus der Schule des Sophokles als des Euripides, und zwar wenig später als beide. Dies schließe ich aus der Vertraulichkeit mancher Auftritte, indem sich damals die Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel hinneigte; denn späterhin in der alexandrinischen Zeit verfiel sie in den entgegengesetzten Fehler, in Schwulst.

Der Cyklop ist ein satyrisches Drama. Dies war eine gemischte Nebengattung der tragischen Poesie, die wir schon im Vorbeigehen erwähnt haben. Das Bedürfnis einer Erholung des Geistes nach dem ergreifenden Ernste der Tragödie scheint ihr, sowie überhaupt dem Nachspiel, den Ursprung gegeben zu haben. Das satyrische Drama bestand nie für sich allein: es wurde als Anhang zu mehreren Tragödien gegeben, und war auch allem Vermuten nach immer beträchtlich kürzer. Der äußere Zuschnitt glich dem der Tragödie, der Stoff war ebenfalls mythologisch. Das unterscheidende Merkmal war ein aus Satyrn bestehender Chor, welcher solche Heldenabenteuer, die schon an sich einen heitern Anstrich hatten (wie manche in der Odyssee: denn auch hievon wie von so vielem liegt der Keim im Homer); oder dessen empfänglich waren, mit muntern Gesängen, Gebärden und Sprüngen begleiteten Die nächste Veranlassung hiezu gaben die Bacchusfeste, wo die Satyrsmaske eine übliche Verkleidung war. In mythologischen Geschichten, wobei Bacchus nichts zu schaffen hatte, ließen sich diese seine beständigen Begleiter zwar nur mit einer gewissen Willkür, jedoch nicht ohne Schicklichkeit anbringen. Wie die Natur in ihrer ursprünglichen Freiheit überhaupt der griechischen Phantasie als reich an Wundererzeugnissen erschien, so durfte man wohl die wilden Landschaften, wo gewöhnlich der Schauplatz lag,

fern vom Anbau gesitteter Städte, mit jenen sinnlich fröhlichen Waldnaturen bevölkern. Die Zusammenstellung von Halbgöttern mit Halbtieren bildete einen anziehenden Gegensatz. Wie die Dichter sie bewerkstelligten, davon sehen wir an dem Cyklopen ein Beispiel. Er ist nicht unergötzlich, wiewohl sein wirklicher Gehalt großenteils schon in der Odyssee enthalten ist; nur fallen die Späße des Silen und seiner Schar zuweilen ein wenig derb aus. Wir müssen wohl eingestehen, daß dieses Werk für uns seinen vornehmsten Wert durch die Seltenheit erhält, da es das einzige übrig gebliebene seiner Art ist. Ohne Zweifel wird in den Satyrspielen Äschylus kühner und bedeutender gescherzt haben, wenn er z. B. den Prometheus das himmlische Feuer dem rohen täppischen Menschenvolke herunter bringen ließ; und Sophokles, wie schon die wenigen Proben erraten lassen, zierlicher und sittiger, wenn er die um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen einführte, oder die Nausikaa, wie sie dem schiffbrüchigen Ulysses ihren Schutz gewährt. Es ist ein sprechender Zug von der leichten Lebensweise der Griechen, von ihrem heitern Sinne, der von keiner steifen Würde wußte und Geschick und Anmut auch in der unbedeutendsten Sache künstlerisch bewunderte, daß in diesem Schauspiele, *Nausikaa* oder die *Wäscherinnen* benannt, da, wie Homer erzählt, die Prinzessin nach vollendeter Wäsche mit ihren Mägden sich durch Ballspielen erholt, Sophokles selbst Ball spielte, und durch seine Grazie bei dieser Leibesübung großen Beifall erwarb. Der große Dichter, der verehrte Bürger Athens, der gewesene Feldherr vielleicht, trat also in Frauenkleidern öffentlich auf, und da er wegen der Schwäche seiner Stimme gewiß nicht die Hauptrolle der Nausikaa spielte, so übernahm er die vielleicht stumme Nebenrolle einer Magd, um der Darstellung seines Werkes die kleine Auszierung körperlicher Behendigkeit zu geben.

Mit dem Euripides nimmt für uns die Geschichte der alten Tragödie ein Ende, wiewohl es noch viele jüngere Tragiker gegeben hat, z. B. den *Agathon*, den uns Aristophanes ganz salbenduftend und blumenbekränzt schildert, und den Plato in seinem Gastmahle eine Rede im Geschmack des Sophisten Gorgias, voll der gesuchtesten Zieraten und in lauter gleichlautenden Gegensätzen, halten läßt. Er ging zuerst aus der Mythologie, als dem natürlichen Stoffe seiner Gattung heraus, und schrieb zuweilen Tragödien mit lauter erdichteten Namen (dies ist als ein Übergang zur

neuern Komödie zu bemerken), deren eine die Blume hieß, und also vermutlich weder ernsthaft rührend noch schrecklich, sondern idyllenhaft und lieblich war.

Auch die alexandrinischen Gelehrten gaben sich damit ab, Tragödien zu verfertigen; allein, wenn wir nach dem einzigen auf uns gekommenen Stücke, der Alexandra des Lykophron urteilen dürfen, welches in einem endlosen, weissagenden und mit dunkler Mythologie überladenen Monolog besteht, waren diese Hervorbringungen der klügelnden Künstelei äußerst leblos, untheatralisch und auf alle Weise ungenießbar. Die schöpferische Kraft ging den Griechen hierin so gänzlich aus, daß sie sich damit begnügen mußten, die alten Meisterwerke zu wiederholen.

Neunte Vorlesung.

Altertümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was ist Einheit der Handlung? Einheit der Zeit Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachteile der allzu engen Regeln hierüber.

Wir gehen zur dramatischen Litteratur der Franzosen fort. Bei den ersten Anfängen des Trauerspiels in Frankreich finden wir keine Ursache uns lange aufzuhalten. Wir können es schon den französischen Kritikern überlassen, die Altertümer ihrer eigenen Litteratur gehörig herabzuwürdigen, was sie zwar bloß in der Absicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieus und Ludwigs des Vierzehnten dagegen desto glorreicher zu erheben. Es ist wahr, ihre Sprache hat sich erst in dieser Zeit aus einem unsäglichen Wuste von Geschmacklosigkeit und Barbarei herausgearbeitet, während die harmonische Diktion der italienischen und spanischen Poesie sich längst zur schönsten Blüte freiwillig entfaltet hatte, und damals schon wieder auszuarten anfing. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Franzosen einen so großen Wert auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Übelstände legen, und daß dieses aus Furcht vor einem Rückfalle seitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden ist. Wenn Laharpe von den Trauerspielen vor Corneille sagt, ihr Ton entferne sich von der Plattheit nur um in Ziererei zu verfallen, so sehen

13. Diese Vorlesung entspricht der siebzehnten und achtzehnten der dritten Auflage. — 33. Jean François de Laharpe (1739—1803): Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne. (Paris 1799—1805; 16 Bde.)

wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlassung von Legouvés Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über diesen Gegenstand abdrucken lassen, welches nicht nur in einem lächerlichen Stil geschrieben ist, sondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit seinem vom Satan gesprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit seinen endlosen Monologen und dem Mangel an Fortschritt und Bewegung, die Kindheit der dramatischen Kunst, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, sondern eine durch pedantischen Schulzwang verkrüppelte verrät. Wir verweisen in Absicht auf die älteren tragischen Versuche der Franzosen aus der letzten Hälfte des sechszehnten und dem ersten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts auf Fontenelle, Laharpe, die Mélanges littéraires von Suard und andere. Wir beschränken uns auf die Charakteristik ihrer drei berühmtesten Tragiker, des Corneille, Racine und Voltaire, welche die Gestalt ihrer tragischen Bühne, wie es scheint unwiderruflich, festgesetzt haben; noch weit mehr haben wir es mit der Prüfung des Systems der tragischen Kunst zu thun, welches diese praktisch befolgt, und zum Teil selbst, allgemein aber die französischen Kritiker als einzig gültig, und jede Abweichung davon als eine Sünde wider den guten Geschmack aufgestellt haben Ist das System an sich nur das rechte, so wird man ihnen dessen meisterhafte, vielleicht unübertreffliche Ausführung schon zugestehen müssen. Ob und in wie fern die französische Tragödie der griechischen im Geist und innern Wesen verwandt, ja eine Vervollkommnung derselben ist, das ist die große Frage hiebei.

Von den ältern Versuchen ist zu unserm Zweck nur dies zu bemerken, daß sich das Bestreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dies durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am sichersten erreicht, wie man sie mehr aus dem Aristoteles und allenfalls aus dem Seneca begriffen zu haben glaubte, als aus vertrauter Bekanntschaft mit den griechischen Vorbildern selbst; daß sich dies Bestreben, sage ich, in Frankreich schon sehr früh offenbarte. In den ersten aufgeführten Tragödien, der Kleopatra und Dido von Jodelle, waren Prologe und Chöre

2. G. M. J. B. Legouvé (1764—1812), der Vater Ernest Legouvés. Sein Drama „La mort de Henri IV.“ erschien Paris 1806. — 13. Bernard de Fontenelle. Éloges des Académiciens. (Paris 1708, dann 1719, 3 Bde., vollständiger.) — 14. Jean Baptiste Antoine Suard (1733—1817), Mélanges de littérature. (Paris 1803—1805. 5 Bde.)

angebracht: Jean de la Peruse übersetzte die Medea des Seneca; Garniers Stücke sind sämtlich aus den griechischen Tragikern oder dem Seneca genommen, in der Ausführung aber dem letztern weit näher verwandt. Auch über die Sophonisbe des Trissino haben sich die damaligen Schriftsteller, im guten Vertrauen auf ihr klassisches Ansehen, fleißig hergemacht. Wer die echte Handlungsweise des Genies kennt, welche auf der fast unbewußten unmittelbaren Anschauung großer Wahrheiten beruht, keineswegs auf vermittelten und auf dem Umwege erschlossener Folgerungen erlangten Überzeugungen: dem wird jede künstlerische Thätigkeit, die von einer abstrakten Theorie ausgeht, schon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand sich auch gar nicht in dem Falle, seine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Mustern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die spanische Bühne, sie hat einen großen Einfluß auf seinen Geist gehabt. Das erste unter seinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die klassische Epoche des französischen Trauerspiels anhebt, und das immer wohl eines seiner schönsten geblieben ist, der Cid, ist bekanntlich aus dem Spanischen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und ist durchaus vom Geist ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Allein die Meinung seiner Zeitgenossen, ein Trauerspiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Aristoteles eingerichtet sei, war so allgemein und herrschend, daß sie jede Widersetzung niederschlug. Corneille bekam fast am Schlusse seiner dramatischen Laufbahn Gewissenszweifel, und setzte sich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweisen, seine Stücke, bei deren Verfertigung er nicht an den Aristoteles gedacht hatte, seien dennoch genau nach dessen Regeln geschrieben. Er leistete dies nicht zum besten, indem er sich allerlei gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, so würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Aristoteles sehr unbestimmt

4. Gio. Giorgio Trissinos (1478—1550) Sophonisbe gilt neben Ruccellais (1475 bis 1526) Rosemonda als erstes nach dem Geschmacke der Alten geschriebenes italienisches Trauerspiel. Vgl. D. Nat.-Litt. 62, 297 ff. — 26 ff. Corneille … geschrieben. Als Einleitungen der drei Bände seiner Werke in der Ausgabe von 1660 gab Corneille: Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique. — Discours de la Tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance et le nécessaire. — Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu. Vgl. Lessings Hamburgische Dramaturgie St. 75 ff.

und unerschöpfend sein müßten, wenn so ungleichartige Werke, im Geist und in der Form, wie die Trauerspiele der Griechen und die des Corneille ihnen in gleichem Grade gemäß sein könnten.

Ganz anders verhält es sich mit Racine: er ist ohne Frage unter den französischen Dichtern derjenige, welcher die Alten am besten gekannt hat, und er studierte sie nicht bloß als Gelehrter, sondern er fühlte sie als Dichter. Allein er fand schon eine ganz bestimmte Theaterpraxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sei es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiele so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwickelungen seiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfassung des französischen Theaters, bis Voltaire erschien. Er besaß nur eine mittelmäßige Kenntnis der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthusiasmus redet, um sie andere Male desto tiefer unter die neueren Meister seiner Nation, sich selbst mit eingerechnet, herabzusetzen; aber er hielt sich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerspiele wesentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen seiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derselben, da sie sich nach seiner Meinung durch den Zwang der Hofsitte beinahe zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerst von den genialischen Zügen Shakespeares, und entlehnte manches von diesem, seinen Landsleuten bis dahin ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darstellung der Leidenschaften, auf stärkere theatralische Wirkung, verlangte eine majestätisch geschmückte Scene, und suchte endlich seinen Stücken nicht selten ein, der Poesie fremdes politisches oder philosophisches Interesse zu geben. Unstreitig hat er durch seine Bemühungen Nutzen für die französische Bühne gestiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatischen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen sollten, aber in Frankreich fast allein über den Erfolg eines Stückes entscheiden) die meisten Beurteiler unter seine Vorgänger, wenigstens ausgemacht unter Racine, stellen. Jetzt ist es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit

der feindseligsten Parteilichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritischen Zionswächtern (welche anzunehmen scheinen, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten habe der ganzen Folgezeit bis ans Ende der Welt nichts übrig gelassen, als leidende Bewunderung seiner Vollkommenheiten ohne den frevelhaften Gedanken freier eigentümlicher Fortschritte) als ebenso viel litterarische Ketzereien verschrieen. Denn so unverhohlen ist die Auktorität der erste Grundsatz der französischen Kritiker, daß dieser Ausdruck ihnen ganz geläufig ist.

In so fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern französischen Trauerspieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtschaft des Geistes ihrer Dichtungen mit dem Geist der griechischen und gegen die Unerläßlichkeit mancher vermeinten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenossen. In vielen andern Punkten aber hat er, ohne Prüfung, ja unbewußterweise, die Maximen seiner Vorgänger vorausgesetzt, und ihre Praxis befolgt. Er ist in gleichen Meinungen mit ihnen befangen, die sich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten als auf die menschliche Natur und das Wesen der tragischen Poesie überhaupt gründen. In dieser Hinsicht können wir ihn also dennoch mit jenen gemeinschaftlich prüfen; es ist da nicht von der Ausführung im einzelnen die Rede, sondern von den allgemeinen Grundsätzen der tragischen Kunst, die sich in der Gestalt der Werke aussprechen.

In Absicht auf die gefoderte Regelmäßigkeit läßt sich die Frage ziemlich auf die sogenannten drei Einheiten des Aristoteles zurückführen. Wir werden untersuchen, was der griechische Philosoph darüber lehrt; in wie fern die griechischen Tragiker diese Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die französischen Dichter die Schwierigkeit, sie ohne Zwang und Unwahrscheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöst oder nur geschickt umgangen; endlich ob dieses Verdienst wirklich so groß und wesentlich ist, und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müssen.

Es giebt aber noch eine andere Seite des französischen Trauerspiels, wobei man sich nicht auf das Ansehen der Alten berufen kann: dies ist die Bindung der Poesie an eine Menge geselliger, bloß auf Übereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber sind die Franzosen weit weniger im klaren, als über die

Regeln, natürlich, weil Nationen sich ebenso wenig vollkommen zu kennen und zu beurteilen pflegen als einzelne Menschen. Dies hängt mit dem Geist der französischen Poesie überhaupt, ja ihrer gesamten Litteratur und ihrer Sprache selbst zusammen. Alles dies hat in Frankreich unter der Vormundschaft der Gesellschaft gestanden, ist in seiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und bestimmt worden, und zwar einer Gesellschaft, die mit nachahmendem Eifer sich nach dem Ton einer Hauptstadt, sowie diese wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem also ist, wie sich wohl zeigen lassen dürfte, so erhellet daraus schon, warum die französische Litteratur seit Ludwig dem Vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeugten, in ganz Europa in der Gesellschaft der obern Stände, in der großen Welt, ein so außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf diese Art, wiewohl im Auslande, gewissermaßen an den Ort ihres Ursprunges zurück.

Die berühmten drei Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen verursacht haben, sind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der ersten wird einstimmig anerkannt, nur über ihre Bedeutung streitet man, und ich füge hinzu, es ist auch nicht so leicht sich darüber zu verständigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von einigen für eine bloße Nebensache angesehen, indessen andre ihnen die größte Wichtigkeit beilegen, und behaupten, es sei außerhalb derselben für den dramatischen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beschränkt sich dieser Eifer nicht bloß auf die gelehrte Welt, es scheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu sein. Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen gebornen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie seit Heinrich dem Achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Namen zu diesen drei Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Silbe sagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemischen Ver-

hältnisse gegen den Aristoteles, denn ich bestreite keineswegs die wohl verstandene Einheit der Handlung, nur eine größere Freiheit in Absicht auf Raum und Zeit verteidige ich an manchen Schauspielgattungen, ja ich halte sie sogar dabei für wesentlich. Indessen muß ich einige Worte über die Poetik des Aristoteles, diese wenigen Blätter, die so bändereiche Kommentare veranlaßt haben, voranschicken, um uns in den richtigen Gesichtspunkt zu stellen.

Ausgemacht ist diese Schrift nur ein Bruchstück, denn viele wichtige Materien sind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt, sie sei nicht ein Bruchstück von dem wahren Original, sondern von einem Auszuge, den jemand zu seiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologischen Kritiker sind darüber einig, daß der Text sehr verfälscht sei, und haben ihn durch ihre Vermutungen herzustellen gesucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder bestätigen sie durch die That, indem sie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält sich's mit der Rhetorik des Aristoteles. Sie ist unbezweifelt echt, vollständig und leicht zu verstehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunst? Als eine Schwester der Dialektik, die, sowie diese durch ihre Schlußfolgen Überzeugung, durch eine verwandte Methode Überredung bewirken soll. Das heißt sie ungefähr eben so betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunst abhandelte, fest und bequem zu bauen. Freilich muß sie dies zuvörderst leisten, dadurch wird sie aber noch gar nicht zur schönen Kunst, sondern wir fordern, daß sie jene wesentlichen Zwecke eines Gebäudes mit schöner Anordnung, harmonischen Verhältnissen und einem entsprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun sehen, wie Aristoteles auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimnis der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist? Ich habe den Frevel begangen, dies zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund gefunden, es zurück zu nehmen. Lessing war andern Glaubens. Wie, wenn aber Lessing mit seiner

scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verstande zusammengefugt sind; schwerlich möchte sie ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialischen Kunstschöpfung zu erschwingen.

Die philosophische Theorie der sämtlichen schönen Künste (technische Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten sie genug) war überhaupt bei den Alten noch wenig als besondere Wissenschaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philosophen einen Führer hierin erwählen, so wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in dessen Werken die Keime einer echten Kunstlehre überall ausgestreut sind.

Hören wir, was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt.

„Wir setzen, die Tragödie sei die Nachahmung einer vollständigen und ganzen Handlung, welche eine gewisse Größe hat. Denn es giebt auch ein Ganzes, was gar keine Größe hat. Ein Ganzes ist aber, was Anfang, Mitte und Ende hat. Der Anfang ist, was nicht notwendigerweise nach einem andern ist, in dessen Natur es aber liegt, daß etwas nach ihm sei oder entstehe. Das Ende im Gegenteil, was vermöge seiner Natur nach einem andern ist, entweder notwendig oder gewöhnlich, nach welchem aber nichts andres ist. Die Mitte, was selbst nach einem andern und wonach ein andres. Freilich müssen die wohl zusammengesetzten Dichtungen nicht von da, wo sich's eben trifft, anheben, noch, wo sich's eben trifft, endigen, sondern sich nach den angegebenen Bestimmungen richten."

Strenge genommen, ist es widersprechend, daß ein Ganzes, welches doch Teile haben soll, ohne Größe sein könne. Aristoteles

11 ff. Sollte ich ... ausgestreut sind. Wenn Wilhelm Schlegel über Aristoteles und mit ihm über Lessing in Sachen der Ästhetik aburteilt, so steht er völlig auf den Schultern seines Bruders. Die Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie" macht gegen die von Lessing aufgestellte kanonische Bedeutung der Aristotelischen Poetik Front (Jugendschr. 1, 169, 46); vgl. Ztschr. f. d. öst. Gymn. 1889. 487 Anm. 2. Über Friedrichs Stellung zu Lessing vgl. die Einleitung. Auch die Wertschätzung Platos ist der genannten Abhandlung Friedrichs entnommen (ebenda 1, 169, 2..). — 19 ff. Wir setzen ... Bestimmungen richten, vgl. Arist. Poet. c. 7.

erklärte sich aber sogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem Erfordernis des Schönen, ein gewisses Maß verstehe, was einerseits nicht unter die Unterscheidbarkeit der Teile, andrerseits nicht über die Überschaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Das ist also eine bloß aus der Erfahrung geschöpfte äußerliche Bestimmung des Schönen, welche sich auf die Beschaffenheit unsrer Sinneswerkzeuge und unsrer Fassungskraft bezieht. Merkwürdig ist indessen seine Anwendung hievon auf die dramatische Dichtung. „Sie müsse eine Ausdehnung haben, jedoch so, daß sie für das Gedächtnis leicht faßlich bleibe. Die Bestimmung der Länge nach den Bedürfnissen der Aufführung gehöre nicht der Kunst an. In Bezug auf das Wesen der Sache aber sei der Umfang der Dichtung um so schöner, je mehr er sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweiterte." Dies wäre eine sehr günstige Äußerung für die Kompositionen Shakespeares und andrer romantischer Dramatiker, die einen umfassenderen Kreis von Leben, Charaktern und Begebenheiten als die einfache griechische Tragödie in ein einziges Gemälde zusammengestellt haben, falls sie ihm nur die nötige Einheit zu geben und die klare Übersicht zu erhalten gewußt, welches beides wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fodert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dramatischen, erwiederholt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter müsse es nicht wie der Geschichtschreiber machen, der gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Foderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Teile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles zugleich Geschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Anteil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfassung der

9 ff. Sie müsse ... erweiterte, vgl. Arist. Poet. c. 7. — 21. andern Stelle, vgl. Arist. Poet. c. 8 u. 9.

Scene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung (Fabel nach der alten Kunstsprache), wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeinten Unmöglichkeit lag?

Dies ist so ziemlich alles, was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vorkömmt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Foderungen hinanreichen.

Einheit der Handlung wird verlangt. Was ist Handlung? Die meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles, was zwischen dem ersten Entschlusse und der Vollbringung der That liegt.

Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B. den Muttermord des Orest, den Vorsatz des Ödipus, den Mörder des Laius zu entdecken und zu strafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht. Was durch sie geschieht und mit ihnen vorgeht, hat oft so wenig mit einem freiwilligen Entschlusse gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entschluß mit einrechnen müssen, die Folgen der That heldenmütig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlusses wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der fromme Entschluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder selbst die letzte Pflicht zu leisten, ist bald und ohne Schwierigkeit vollbracht, aber die Echtheit desselben, vermöge deren er der Gegenstand einer Tragödie zu werden verdient, bewährt sich erst, als sie ohne Reue und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und ist nicht, um ein Beispiel aus einer ganz andern Sphäre zu geben, Shakespeares Julius Cäsar in Absicht auf die Handlung nach demselben Grundsatze gebaut? Brutus ist der Held des Stückes; die Vollbringung seines großen Entschlusses besteht nicht in dem bloßen

Meuchelmord an Cäsar (einer an sich zweideutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eifersucht sein konnten), sondern darin, daß er sich bis zur gleichmütigen Hingabe seines liebevollen Lebens als den reinen Verfechter römischer Freiheit bewährt.

Noch mehr: es könnte kein Knoten des Stückes ohne Widerstreit stattfinden, und dieser entsteht meistens aus den entgegengesetzten Vorsätzen und Absichten der Personen. Wenn wir also den Begriff einer Handlung auf Entschluß und That beschränken, so wird sich meistens eine doppelte oder mehrfache Handlung im Trauerspiel zeigen. Welches ist nun die Haupthandlung? Jedem scheint seine eigene die wichtigste, denn jeder ist sein eigner Mittelpunkt. Kreons Entschluß, sein königliches Ansehen an dem Beerdiger des Polynikes durch Todesstrafe zu behaupten, ist eben so fest als der Entschluß der Antigone, eben so wichtig, und, wie wir am Schlusse sehen, eben so gefährlich, weil er den Sturz vom ganzen Hause des Kreon nach sich zieht. Indessen der bloß verneinende Entschluß könnte allenfalls als die Ergänzung des bejahenden angesehen werden. Wie aber, wenn jeder nicht gerade das Entgegengesetzte, sondern etwas Anderes will? In der Andromache des Racine will Orest die Hermione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nötigen, sich mit ihr zu vermählen, oder will sich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los sein, und sich mit der Andromache verbinden; Andromache will ihren Sohn retten und zugleich dem Andenken ihres Gemahls treu bleiben. Dennoch hat niemand diesem Stücke die Einheit abgesprochen, weil alles in einander greift und mit einer gemeinschaftlichen Katastrophe endigt. Welche unter den Handlungen der vier Personen ist nun aber die Haupthandlung? An leidenschaftlicher Stärke sind ihre Bestrebungen einander wohl ziemlich gleich, allen kommt es auf das ganze Glück ihres Lebens an; die Handlung der Andromache hat die sittliche Würde voraus, und darum hat Racine ganz recht gethan, das Stück von ihr zu benennen.

Wir sehen hier eine neue Bestimmung im Begriff der Handlung, nämlich die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freiheit, kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüsse betrachtet wird. Denn innerhalb des Gebietes der Erfahrung angesehen, ist der Entschluß als Anfang der Handlung nicht bloß Ursache, sondern er ist wiederum Wirkung von vorhergehenden Beweggründen. Wir haben in dieser Beziehung auf eine

höhere Idee allerdings die Einheit und Ganzheit der Tragödie im Sinne der Alten gesucht: nämlich ihr absoluter Anfang ist die Bewährung der Freiheit, die Anerkennung der Notwendigkeit ihr absolutes Ende. Wir halten uns aber für berechtigt, zu behaupten, dem Aristoteles sei diese Ansicht ganz fremd gewesen; nirgends redet er von der Idee des Schicksals als der Tragödie wesentlich. Überhaupt darf man bei ihm nicht auf den strengen Begriff von Handlung, als Entschluß und That, dringen. Er sagt irgendwo: „der Umfang einer Tragödie sei immer hinreichend groß, wofern nur durch eine Reihe von wahrscheinlichen oder notwendigen Erfolgen eine Umkehrung aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück bewerkstelligt werde.“ Es ist also klar, er versteht unter Handlung, wie die sämtlichen Neueren, bloß etwas, das geschieht. Diese Handlung soll nach ihm Teile haben, Anfang, Mitte und Ende, also eine Mehrheit unter einander verknüpfter Vorfälle sein. Wo ist nun die Grenze dieser Mehrheit? Ist nicht die Verkettung der Ursachen und Wirkungen vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleich willkürlich anfangen und abbrechen? Giebt es auf diesem Gebiet irgend einen Anfang oder ein Ende, wie Aristoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollständigkeit wäre also ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefodert als ursachlicher Zusammenhang, so ist diese Regel äußerst unbestimmt, man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, die durch einander veranlaßt werden, wie sehr man sie auch verlängern möge, läßt sich immer unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammenfassen und mit einem einzigen Namen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Bekehrung von Peru zum Christentum in einem Schauspiele schildert, vom ersten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in seinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß hätte: ist denn da nicht eben sowohl Einheit im obigen Sinne als in der einfachsten griechischen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Aristoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Bestimmung

9 ff. Der Umfang ... bewerkstelligt werde, vgl. Arist. Poet. c. 7. — 28 ff. Wenn uns ... zugeben wollen? „La aurora en Copacavana“ (die Morgenröte in Copacabana) von 1672; vgl. E. Günthner, „Calderon und seine Werke“. Freib. i. B. 1888. 1, 136.

der Einheit bei der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und sucht folgenden Ausweg. „Ich nehme an," sagt er, „die Einheit der Handlung bestehe im Lustspiel in der Einheit der Intrigue, oder der Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen; und im Trauerspiel in der Einheit der Gefahr, sei es nun, daß der Held ihr unterliege, oder sich herausziehe. Ich will damit nicht behaupten, daß nicht mehrere Gefahren im Trauerspiel und mehrere Intriguen oder Hindernisse im Lustspiel zulässig seien, wofern man nur aus einer notwendig in die andere fällt, denn alsdann macht die Errettung aus der ersten Gefahr die Handlung nicht vollständig, weil sie eine zweite nach sich zieht, und die Aufklärung einer Intrigue setzt die handelnden Personen nicht in Ruhe, weil sie sie in eine neue verstrickt."

Zuerst ist der hier angenommene Unterschied zwischen der tragischen und komischen Einheit ganz außerwesentlich. Denn auf die Art der Zusammensetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerspiel ernsthafter sind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Personen im Lustspiel, wenn sie ihre Absicht, ihre Intrigue nicht durchsetzen können, läßt sich eben so wohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die meisten, alles auf den Begriff der Verknüpfung zwischen Ursache und Wirkung zurück. Freilich, wenn die Hauptpersonen, sei es durch die Heirat oder den Tod, in Ruhestand versetzt werden, so nimmt das Schauspiel ein Ende; ist aber zu dessen Einheit nichts weiter erfoderlich als der ununterbrochene Fortgang eines Widerstreits, der zur Unterhaltung der dramatischen Bewegung dient, so wird es wenigstens um die Einfachheit schlecht stehen: man wird unbeschadet dieser Regel der Einheit bis zu einer fast grenzenlosen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, so wie der Faden der Erzählung in Tausend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein französischer Schriftsteller, der gegen die sämtlichen Einheiten geschrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung Einheit des Interesse gesetzt wissen. Falls man das Wort nicht auf die Teilnahme an den

2 ff. Ich nehme ... neue verstrickt. Corneilles 3. Discours ist den drei Einheiten gewidmet. Vgl. oben S. 68. Die angezogene Stelle findet sich zu Anfang. — 32. Antoine Houdar de la Motte (1672—1731) erklärte sich als erster in seinem „Premier discours sur la Tragédie" (à l'occasion des Machabées) gegen die drei Einheiten, ohne bei seinen Landsleuten etwas andres als Ironie zu finden.

Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüts beim Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte ich diese Erklärung die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern des Aristoteles empirisch herum zu tappen. Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freithätigkeit unsers Geistes entsprungen. Um uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen, Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger als ein System der Metaphysik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Teilen wahr; das Urteil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfassen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmessung: dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er läßt sich weder mit Augen sehen, noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Tieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innere Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstande mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Teile eines Kunstwerks und, daß ich sogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerspiels müssen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgesamt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Gesamteindruck auf das Gemüt. Die Einheit liegt also wiederum wie bei den obigen Beispielen in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dies ist einerlei, denn das Gefühl, in so fern es nicht bloß sinnlich und leidend, ist unser Sinn, unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fodere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Kompositionen

Shakespeares eben so vollkommen als in denen des Äschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als korrekt gepriesenen Tragödien.

Den logischen Zusammenhang, die ursachliche Verknüpfung halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernsten Schauspiele für wesentlich, deswegen, weil alle Geisteskräfte auf einander einwirken, und wenn der Verstand einen Sprung zu machen genötigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darstellung nicht mehr so willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der sogenannten Regelmäßigkeit diese Vorschrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat (wegen der eingestandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Interessen paßt dies Gleichnis ohnehin nicht; sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielleicht schon verschiednen Quellen, und gewiß nimmt er andere Flüsse auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zueilen. Warum sollte der Dichter nicht verschiedene, eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme teilt und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt: bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung. Über die Einheit der Zeit finden wir beim Aristoteles nur folgende Äußerung: „Ferner unterscheidet sich die Epopöe von der Tragödie durch die Länge; denn die letztere sucht sich so viel möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken, oder wenig darüber hinauszugehen; die Epopöe ist aber der Zeit nach unbestimmt, und darin verschieden. Jedoch that man dies anfänglich gleichermaßen in den Tragödien und in den epischen Gedichten."

30. Handlung. Hier schließt in der dritten Auflage die achtzehnte Vorlesung. — 32 ff. Ferner ... epischen Gedichten, vgl die Arist. Poet. c. 4.

Man bemerke zuvörderst, daß Aristoteles hier gar keine Vorschrift giebt, sondern nur historisch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechischen Beispielen, die er gerade vor sich hatte. Wenn nun die griechischen Tragiker besondere Gründe gehabt hätten, sich auf diesen Umfang von Zeit zu beschränken, die bei der Verfassung unsers Theaters wegfielen? Wir werden sogleich sehen, daß dies wirklich der Fall war.

Corneille findet diese Regel mit Recht sehr unbequem, zieht daher die gelindeste Auslegung vor und sagt: er würde sich kein Gewissen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreißig Stunden auszudehnen. Andere bestehen steif und fest darauf, die Handlung selbst solle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorstellung, d. h. zwei bis drei Stunden. Der dramatische Dichter soll nach ihrer Foderung eigentlich der Mann nach der Uhr sein. Im Grunde führen diese ihre Sache besser als die nachsichtigeren Kunstrichter. Denn der einzige Grund der Regel ist ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeint, zur Täuschung notwendigen Wahrscheinlichkeit, daß die vorgestellte und die wirkliche Zeit einerlei sei. Giebt man einmal zwischen beiden einen Abstand wie den von zwei bis dreißig Stunden zu, so kann man mit eben so gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuschung hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter den unwillkürlich gewordenen Irrtum verstanden, als ob das Dargestellte wirklich sei. Dann würde sie bei den Schrecknissen des Trauerspiels eine wahre Plage sein, ein Alpdrücken der Phantasie. Nein, die theatralische Täuschung wie jede poetische ist eine wache Träumerei, der man sich freiwillig hingiebt. Um sie hervorzubringen, müssen Dichter und Schauspieler die Gemüter lebhaft hinreißen, die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Foderung der buchstäblichen Täuschung, aufs äußerste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen, denn wir wissen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet haben, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt, u. s. w. Welch' ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der, statt mit seiner Teilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangenwärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben! Ist denn unsre Seele ein Uhrwerk,

das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat sie nicht vielmehr ein ganz verschiedenes Zeitmaß für den Zustand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechselnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden schnell: in diesem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen sie sich ins Unermeßliche aus. So ist es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum toter leerer Einförmigkeit schwindet zusammen; der, welchen ein Überfluß mannigfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächst in eben dem Maße an. Unser Körper ist der äußern astronomischen Zeit unterworfen, weil die organischen Verrichtungen sich darnach abmessen, unser Geist aber hat seine eigne ideale Zeit, welche nichts anders ist, als das Bewußtsein der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseins. In dieser Art von Zeitmessung gelten die Zwischenränme eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwei bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar an einander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einschlafen lebhaft mit irgend etwas beschäftigt waren, beim Erwachen dieselbe Gedankenreihe sogleich wieder aufzunehmen, und die dazwischen liegenden Träume treten in ihr wesenloses Dunkel zurück. Eben so ist es nun mit der dramatischen Darstellung: unsre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgesetzt und angedeutet, aber weggelassen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieser Ausdruck ist überhaupt unschicklich; es sollte wenigstens heißen: die Einerleiheit der vorgestellten und wirklichen Zeit. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was sie beobachten, ist nichts andres als *die scheinbare Stätigkeit der Zeit*. Man merke wohl: die scheinbare; denn sie erlauben sich allerdings, während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu lassen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Äschylus ist der ganze Zeitraum von der Zerstörung Trojas an bis zu seiner Ankunft in Mycen begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinerinnen des Sophokles wird während dem Verlauf des Stückes die Seereise von Thessalien nach Euböa

dreimal vollbracht; in den Schutzgenossinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert und der Feldherr kehrt siegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängstlichen Berechnung entfernt. Daß sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besondern Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verläßt, da wird auch der stätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Äschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwischen den drei Stücken einer Trilogie, die doch nach einander aufgeführt wurden, und zusammen ein Ganzes ausmachen sollten, so beträchtliche Zeiträume, als zwischen den drei Akten manches spanischen Schauspiels.

Die Neueren haben durch ihre Einteilung in Aufzüge, welche die griechische Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Übelstand zu erweitern. Denn so viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuschauers anmuten dürfen, daß er sich, während die ganze Darstellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verflossen denke, als welche die Takte der ausfüllenden Musik abmessen; sonst möchte man ihn einladen, lieber zum nächsten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm desto natürlicher scheine. Die Einteilung in Aufzüge ist eigentlich bei Gelegenheit der neuern Komödie entstanden, wo der Chor wegblieb. Horaz schreibt vor, ein Schauspiel solle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben. Die Regel ist so außerwesentlich, daß Wieland gemeint hat, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feierlichem Tone als wichtig einschärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Aktes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein seinen Gesang und Tanz aufführt, so zählt man oft weniger als fünf, oft aber auch mehr Akte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorstellung von zwei bis drei Stunden ungefähr so viel Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit nötig sind, mag es hingehen; sonst aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der

25 ff. Horaz ... wichtig einschärft, vgl. „Horazens Briefe aus dem Lateinischen übersezt und mit historischen Einleitungen und andern nötigen Erläuterungen versehen von C. M. Wieland". Dessau 1782. II. 2, 196.

dramatischen Poesie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauspiel so viele und gerade nur so viele Abteilungen haben müsse. Allein die Welt wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man sich gefallen lassen; die geheiligte fünf zu überschreiten bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wagestück.*)

Die Einteilung in Akte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken, und wenn man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt, wie am Schlusse des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes, und in der Darstellung lieber den Mangel der Handlung in einem abgelaufenen Zeitraum ertragen wollen, als die Voraussetzung ausgelassener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist.

Die romantischen Dramatiker erlauben sich, den Schauplatz selbst im Verlauf eines Aktes zu wechseln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, so sind dies Unterbrechungen der Stätigkeit, welche sie zur Annahme von eben so vielen Zwischenräumen berechtigen. Wenn man sich hieran stößt, die Einteilung in Akte jedoch als gültig zugiebt, so dürfte man dies ja nur als eine größere Anzahl kurzer Akte ansehen. Indessen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen also die Unerläßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Beim Aristoteles sucht man vergeblich, wie schon bemerkt worden, irgend einen Ausspruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben sie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meistens. Unter sieben Stücken von Äschylus und eben so vielen von Sophokles finden sich zwei, die Eumeniden und der Ajax, worin die Scene verändert wird. Daß sie gewöhnlich denselben Schauplatz beibehalten, fließt natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chors her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden mußte, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige: nicht etwa ein Zimmer, sondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden;

*) Drei Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa sieben Personen? Diese Regeln scheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen.

und die Eröffnung des Innern eines Palastes durch das Encyklema kann so betrachtet werden, als wenn auf unsrer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechsels der Scene gründet sich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuschung. Es soll uns aus der Täuschung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortspielt. Nun freilich, wenn wir den vorgestellten Ort in der That für den wirklichen halten sollten, dann müßte auch die Dekoration unsrer Scene anders beschaffen sein.*) Johnson, ein Kritiker, der sonst sehr für die strenge Regel ist, wendet ganz richtig ein, wenn unsre Einbildungskraft einmal so weit gehe, sich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu versetzen, um die Geschichte von Antonius und Kleopatra sich als gegenwärtig vorstellen zu lassen, so sei der zweite Schritt nachher ein weit Geringeres, von Alexandria nach Rom überzuspringen. Die Fähigkeit unsers Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poesie, die unsern Geist auf alle Weise beflügeln will, und der alle Zaubermittel der echten Täuschung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darstellung zu Gebote stehen, sollte allein auf dies allgemeine Vorrecht Verzicht leisten müssen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber seine Schlüsse sind höchst oberflächlich. „Aus demselben Grunde," sagt er, „ist die Einheit des Ortes wesentlich, denn eine einzige Handlung kann nicht an mehreren Orten zugleich vorgehen." Allein wir haben gesehen, daß an der Einen Haupthandlung notwendig mehrere Personen Anteil nehmen, daß sie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen besteht, und warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geschicht-

*) Sie ist nur für einen einzigen Gesichtspunkt berechnet: von jeder andern Stelle angesehen, verraten die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben sich die meisten Zuschauer von ihrer architektonischen Bedeutung so wenig Rechenschaft, daß sie gar keinen Anstoß daran nehmen, wenn die Schauspieler zwischen den Seiten-Coulissen durch eine Mauer ohne Thür aus und eingehen.

9. Samuel Johnson (1709—1784), selbst Dichter, suchte in den Einleitungen seiner Shakespeare-Ausgabe (London 1765. 8 Bde.) zuerst von einem freieren Standpunkte aus gegen die beengende französische Kritik Shakespeare zu verteidigen. Wilhelm Schlegel nimmt in seinen Shakespeare-Aufsätzen eine wesentlich polemische Stellung zu ihm. — 22 ff. Voltaire . . . zugleich vorgehen. W. Schlegel bezieht sich auf Voltaires „Préface" zum „Oedipe" in der Ausgabe von 1730, welche sich gegen La Motte richtet.

schreiber die Erfolge auf beiden Schauplätzen in seiner Erzählung gleichmäßig fortrücken lassen?

„Die Einheit der Zeit," fährt Voltaire fort, „ist natürlich mit den beiden ersten verbunden. — Wenn der Dichter mir eine Verschwörung vorstellt, und die Handlung vierzehn Tage dauern läßt, so muß er mir Rechenschaft von dem ablegen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen sein wird." — Ja, von dem, was zur Sache gehört, alles übrige dazwischen Liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillschweigen, und es fällt auch niemandem ein, etwas davon wissen zu wollen. „Wenn er nun die Begebenheiten von vierzehn Tagen mir vor die Augen bringt, so giebt dies wenigstens vierzehn verschiedene Handlungen, wie klein sie auch sein mögen." — Freilich, wenn der Dichter so ungeschickt wäre, die vierzehn Tage sichtbar in der Geschwindigkeit nach einander abzuhaspeln, es eben so oft Tag und Nacht werden, die Leute eben so oft aufstehen und zu Bett gehen zu lassen. Aber er schiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt ist, in den Hintergrund, vernichtet in der Darstellung die Zwischenräume, wo sie still gestanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abteilungen als verflossen denken muß. Warum ist ihm aber dennoch die Vergünstigung, die beiden Endpunkte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorstellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenstände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beispiel einer Verschwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwei Stunden angesponnene und ausgeführte Verschwörung ist zuvörderst eine unglaubliche Sache. Ferner ist sie, in Bezug auf die Charakter der Handelnden, etwas ganz anders, als eine solche, wo der gefaßte Entschluß, wie gefährlich er sein möge, eine geraume Zeit von allen behauptet und verschwiegen wird. Wiewohl der Dichter diesen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemütern der Handelnden wie in einem Spiegel perspektivisch erblicken. In dieser Art von Perspektive war Shakespeare der größte mir bekannte Meister: ein einziges Wort offenbart oft eine fast unübersehliche Reihe vorhergegangener Seelenzustände. Der an die engen Grenzen der Zeit gebundene Dichter wird bei

3 ff. Die Einheit ... sein wird. Die folgenden Stellen entstammen gleichfalls der „Préface" zum „Oedipe".

vielen Gegenständen die Handlung verstümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entscheidung anfängt, oder er wird ihren Fortschritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemälde eines gewaltigen Vorsatzes, der keine augenblickliche Aufwallung ist, sondern ein festes, unter allem äußern Wechsel unerschütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif ist, verkleinern müssen Es wird nicht mehr das sein, was Shakespeare so oft dargestellt und in folgenden Zeilen beschrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rat vereint, und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Warum ist aber dennoch das Verfahren der griechischen und romantischen Dramatiker in Absicht auf Ort und Zeit so sehr verschieden? Wir können uns nach dem Geiste unserer Kritik nicht damit helfen, wie so viele Kunstrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß sie in sehr gebildeten Zeitaltern lebten, und selbst unendlich gebildet waren. Nächst der Verfassung der alten Bühne, welche natürlich auf scheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beibehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieser Gewohnheit durch die Beschaffenheit des Stoffes begünstigt, welchen die griechischen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieser Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige leicht übersehbare Massen zusammengefaßt, was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut. Ferner war das geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so ging alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los.

Die Hauptursache des Unterschiedes ist jedoch der plastische Geist der antiken und der pittoreske der romantischen Poesie. Die

9—15. Julius Cäsar 2. Akt 1. Sc. — 34 f. Die ... Poesie. Die Anwendung der antithetischen Prädikate plastisch und pittoresk, idealisch und mystisch auf den Gegensatz der antiken und romantischen Poesie gehört zu den wichtigsten Thesen der Athenäumszeit. Vgl. insbesondere den Aufsatz „Epochen der Dichtkunst“ in Friedrich Schlegels „Gespräch über die Poesie“ (Jugendschr. 2, 343).

Skulptur richtet unsre Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller äußern Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entraten kann, deutet sie solche doch nur leicht an. Die Malerei hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine grenzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspektive sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewissermaßen die Äußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannigfaltigeren Gemälde. Oder noch anders ausgedrückt: das Prinzip der antiken Poesie ist idealisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freithätigkeit des Gemüts, diese verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die eben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen, und so eng verstandnen Regeln der Einheit nebst den übrigen eingeführten Theater-Konvenienzen auf die Gestalt des französischen Trauerspiels gehabt haben.

Bei einer ganz veränderten Verfassung der Bühne, bei großenteils verschiedenen Stoffen und entgegengesetztem Geist ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, sofern man sie aus dem Aristoteles kannte, beibehalten.

Man verlangte dieselbe Einfachheit der Handlung wie im griechischen Trauerspiel, und doch ließ man alles Lyrische weg, was immer eine verweilende Entfaltung des Moments, also ein Stillstand ist. Man mußte es freilich weglassen, weil wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diente, statt wie die unsrige sie zu beherrschen. Wenn man von den griechischen Tragödien die Chorgesänge und die häufig den einzelnen Personen in den Mund gelegten lyrischen Stücke abrechnet, so sind sie beinahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel. Voltaire jammert häufig in seinen Vorreden darüber, welch eine Not es sei, für die langen fünf Akte den Stoff herbeizuschaffen. Wie füllte man nun die durch Weglassung des Lyrischen entstandne Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bei den Griechen die Handlung sich, nach wenigen großen Momenten ge-

messen, bis zur Entscheidung unaufhaltsam abrollt, müssen hier die sich kreuzenden Absichten der zum Teil hiezu erfundnen Nebenpersonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeiführen, und die Spannung, meistens selbst der Neugier, bis ans Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch also geschehen, aber die Einheit schmeichelte man sich durch künstliche Verknüpfung für den Verstand zu retten.

Intrigue ist an sich kein tragisches Motiv; dem Lustspiel ist sie wesentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Lustspiel muß sich auch am Schlusse mit einem oft nur erschlichenen Ruhepunkte für den Verstand begnügen, aber dies ist eben gar nicht die poetische Seite dieser halb prosaischen Gattung. Wiewohl nun das französische Trauerspiel im einzelnen sich durch Ernst, Würde und Pathos so weit als möglich vom Lustspiel zu entfernen sucht, so hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zusammenfügung des Ganzen nur allzu viel Verwandtschaft damit. Ich finde in vielen französischen Trauerspielen nur Verstandeseinheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freilich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart sich in dem dargestellten Weltlauf nicht auf geheimnisvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweisung auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel, sei es nun auf die gegen das Schicksal bewährte Würde der menschlichen Natur, oder auf die Vorsehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meine, ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit teils nicht erforderlich, teils aber auch, so zweideutig und verkehrt wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetische Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgestellte Beispiel einer an sich falschen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft sittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, ist indessen von den französischen Trauerspieldichtern nicht selten gänzlich verabsäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue ist allerdings sehr vorteilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen spielt, ist geschäftig, und versäumt keine Zeit, um zu seinem Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht hingegen seinen gemessenen Schritt wie der Wechsel der Jahrszeiten; große Entschlüsse reifen langsam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüts scheu und zögernd ans Licht hervor;

und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man versuche es einmal, das Riesengemälde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht bloß dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakespeare schauerlich ergreifend vorüberführt, vor den Anfang des Stückes verlegen und sie in matter Erzählung anbringen. Es ist wahr, dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße dies zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeiten ihr düstres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmütigsten Kampfe treibt, reißt auch unsre Teilnahme unwiderstehlich mit sich fort. Eine solche tragische Darstellung gleicht dem Gange eines Kometen, der anfangs kaum sichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erscheint, bald aber mit so unerhörter immer wachsender Geschwindigkeit dem Mittelpunkt unsers Weltsystems sich entgegen schwingt, daß er die Völker des Erdbodens schreckt, und, ehe man sich's versieht, mit seinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Zehnte Vorlesung.

Fortsetzung. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels. Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe. Begriffe von tragischer Würde. Beobachtung der Konvenienzen. Falsches System der Expositionen. Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire Übersicht ihrer wichtigsten Werke. Thomas Corneille und Crebillon

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmählich beschleunigten Anwachs von etwas im Gemüt oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die französischen Dichter der vorgeschriebenen Einheit der Zeit zulieb Verzicht leisten. Die Einheit des Orts beraubte sie bei der schlechten

26. Diese Vorlesung enthält nach der dritten Auflage den Schluß der achtzehnten und die neunzehnte bis einundzwanzigste Vorlesung.

Ausschmückung der Bühne großenteils dessen, was in einem Schauspiele die Augen besticht. Zufällige Umstände mochten die Beobachtung dieser Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Äußerung Corneilles*) sollte man vermuten, die Maschinerie sei damals in Frankreich sehr schwerfällig und unvollkommen gewesen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuschauer ihre Sitze auf der Scene selbst zu beiden Seiten hatten, und den Schauspielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freier Bewegung übrig ließen. Regnard macht in seinem Zerstreuten eine lustige Beschreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modischen Stutzer seiner Zeit auf diesem bevorrechteten Platze trieben, wie sie hinter dem Rücken der Schauspieler laut schwatzten und lachten, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer störten, oder auf sich, als die eigentliche Hauptsache beim Schauspiel, ablenkten. Diese üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaires Zeiten fort, und er hat durch sein wiederholtes Eifern dagegen das Verdienst gehabt, bei Gelegenheit der Semiramis ihre Abschaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angesicht eines solchen unpoetischen, außer dem Stücke befindlichen, und sich doch ganz in seine Vorstellung eindrängenden Chors die Dekoration zu verändern! Im Cid wechselt der Schauplatz offenbar im Verlauf desselben Aufzugs mehrmals, und doch wurde die Scene äußerlich nicht verändert. In den englischen und spanischen Schauspielen der damaligen Zeit war dies zwar großenteils auch der Fall, allein man war gewisser Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuschauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne saßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerliches zu entdecken; und da alle Theatereffekte einer gewissen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erscheinen, so durfte man dergleichen gar nicht wagen, alles wurde auf Gespräche zwischen wenigen Personen eingeschränkt, und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

*) In seinem Premier discours sur la poësie dramatique sagt er: Une chanson a quelquefois bonne grâce; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur, pendant que les machines descendent.

15 ff. Diese üble ... zu bewirken, vgl. Lessings Hamburgische Dramaturgie St. 10.

Der Schauplatz stellte denn auch wirklich meistens ein Vorzimmer vor, wenigstens einen Saal im Innern eines Palastes. Da die Handlung der griechischen Tragödien immer auf offnen und majestätisch umgebenen Plätzen vorgeht, so haben die französischen Dichter die mythologischen Stoffe derselben schon in Ansehung des Schauplatzes nach neueren Hofsitten umgemodelt. In einem fürstlichen Schloß ist nichts Gewaltsames, keine Übertretung des geselligen Anstandes erlaubt, und da in einem Trauerspiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, so wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltstreich, alles Auffallende und sinnlich Wirkende hinter die Scene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Vertrauten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt schon Horaz, das durch das Gehör Mitgeteilte rege das Gemüt weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird, und was der Zuschauer sich selbst berichtet. Nur das Unglaubliche und greuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es ist wahr, die dramatische Wirksamkeit des Sichtbaren kann sehr mißbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereignisse ausarten, wo alsdann Worte und Gebärdenspiel eine fast überflüssige Zugabe sind. Aber das entgegengesetzte Äußerste, dem Auge gar keine Überzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abwesendes zu verweisen, ist sicher eben so wenig zu billigen. Bei manchen französischen Trauerspielen möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgingen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu sein. Es ist gewiß, daß es dem einleuchtenden Nachdruck der dramatischen Darstellung sehr schadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns sehen von Ursachen, welche unsichtbar und in der Ferne bleiben. Besser ist das Umgekehrte, die Ursache selbst zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu lassen. Wie nachteilig das ältere Herkommen der tragischen Bühne in Frankreich für die theatralische Wirkung sei, hat Voltaire eingesehen; er dringt vielfältig auf reichere scenische Ausschmückung, und er selbst hat in seinen Stücken, und nach seinem Beispiel haben andre manches dem Auge darzustellen gewagt, was zuvor für unschicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieser Versuche und der früheren des Racine in seiner Athalie ist

12 ff. Und doch ... selbst berichtet, Horaz, de arte poetica V. 180.

die Mißgunst gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunstrichtern eingerissen. Überall wo es etwas zu sehen giebt, oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern sie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das Trauerspiel, wenn man nicht über dessen Reinheit oder vielmehr kahle Reizlosigkeit wachte, allmählich mit dieser Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zusammenschmelzen könnte, ist ihnen ein Greuel.

Voltaire hat sich verschiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel selbst geradezu als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu sehen. Es sei hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Palastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Teilen derselben, vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechseln der Dekoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet sein, daß sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfasse. Er verrät hiebei sehr verworrene Begriffe von Architektur und Perspektive. Er beruft sich auf das Theater des Palladio zu Vicenza, das er wohl schwerlich gesehen hatte: denn seine Vorstellung von diesem Theater, welches, wie schon bemerkt worden, selbst nur ein Mißverständnis der Einrichtung der antiken Scene ist, scheint sich ganz und gar auf mißverstandene Beschreibungen zu gründen. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Örtern auftreten, sondern die Örter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu lassen. Der Schauplatz im dritten Akt ist ein Kabinett; dieses Kabinett macht, nach Voltaires eignen Worten (wohl gemerkt, ohne daß die Königin es verläßt), einem großen prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Palast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden, sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es sich im folgenden Akt an seine alte Stelle, wo es vermutlich seine Obelisken zurückgelassen hatte. Im fünften Akte sieht man, daß es sehr weitläuftig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Ausländer sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen lassen!

Auch im Brutus haben wir ein Beispiel von diesem Herumwandern des Schauplatzes mit den Personen. Vorn wird eine weitläuftige Dekoration angegeben: der Senat ist zwischen dem kapitolinischen Tempel und dem Hause des Brutus unter freiem Himmel versammelt. Nachher, als die Versammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être entrés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meint dies der Dichter? Soll sich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu sein, oder mutet er der Einbildungskraft der Zuschauer zu, gegen das Zeugnis ihrer Sinne die ganz anders geschmückte Scene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beschriebenen Platze ein Audienzsaal? Diese Dekoration versteht Taschenspielerkünste, oder sie hat ein schlechtes Gedächtnis.

Überhaupt ist die Einheit des Ortes von den französischen Dichtern sowohl als andern, welche dieses System von Regeln befolgen, selbst im Lustspiel oft sehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Scene wechselt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demselben Orte zu geschehen pflegen. Wie unwahrscheinlich ist es, wenn sich die Leute gerade da ihre Geheimnisse anvertrauen, wo sie ihre Feinde in der Nähe wissen, oder wenn man gegen einen Fürsten in seinem eignen Vorgemache Verschwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dies nennt man die Scenen binden. Es wird aber oft nur sehr zum Scheine beobachtet, indem die Personen des vorhergehenden Auftrittes in demselben Augenblick zu einer Thür hinausgehen, während die des nächsten auf der andern Seite eintreten. Ferner sollen sie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird besonders gesorgt: man schickt die Vertrauten auf Botschaften aus, heißt auch wohl Personen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer aufs höflichste, sich entfernen. Bei allem dem sind die Bestimmungen des Ortes, wo alles vorgeht, oft so schwankend und widersprechend, daß ein deutscher Schriftsteller*) treffend ge-

*) Joh. Elias Schlegel in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.

35. Wilhelm Schlegels Oheim Johann Elias wird mit seinem handschriftlich hinterlassenen Aufsatze „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ auch von Lessing, Hamb. Dramat. St. 44 in gleichem Sinne citiert. Die Stelle findet sich in J. E. Schlegels Werken 3, 294; vgl. D. Nat.-Litt. 43, II.

sagt hat, von vielen Stücken könne die Angabe des Schauplatzes unter dem Personenverzeichnis nicht anders lauten, als: die Scene ist auf dem Theater.

Diese Unbequemlichkeiten entspringen fast unvermeidlich aus der ängstlichen Beobachtung der griechischen Regeln unter ganz veränderten Umständen. Um einer vermeinten Unwahrscheinlichkeit zu entgehen, die in dem Überspringen von einer Zeit und einem Ort zum andern liegen sollte, hat man sich nicht selten in wirkliche und bedeutende Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Man findet tausendmal Anlaß, darauf anzuwenden, was die Akademie in ihrer Beurteilung des Cid über die Häufung so vieler Vorfälle in dem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden sagt: „aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen, hat der Dichter lieber gegen die Regeln der Natur verstoßen wollen.“ Allein dieser eingebildete Widerspruch zwischen Natur und Kunst kann nur in einer sehr niedern Ordnung von Kunstbegriffen vorkommen.

Ich komme jetzt auf einen wichtigeren Punkt, nämlich auf die der Beschaffenheit der Stoffe nicht immer angemessene Behandlung. Die griechischen Tragiker wählten, wenige Ausnahmen abgerechnet, durchgängig Gegenstände aus ihrer einheimischen Mythologie. Die französischen Trauerspieldichter entlehnen die ihrigen zuweilen aus der alten Mythologie, weit öfter jedoch aus der Geschichte fast aller Zeiten und Völker, und ihre Behandlung der mythologischen Stoffe ist nur allzu oft nicht wahrhaft mythologisch, der historischen nicht recht historisch. Ich erkläre mich deutlicher. Der Dichter, der eine alte mythologische, d. h. durch heiligende Überlieferung an den religiösen Volksglauben der Griechen angeknüpfte Fabel wählt, sollte sich und seine Zuschauer nun auch ganz in den Geist des Altertums versetzen: er sollte uns die einfältigen Sitten des heroischen Zeitalters gegenwärtig erhalten, vermöge deren so gewaltsame Leidenschaften und Thaten glaublich sind; seine Personen sollten den Göttern noch so nahe erscheinen, als sie durch Abstammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glauben der Alten waren; das Wunderbare der griechischen Religion sollte also nicht geflissentlich vermieden und gespart, sondern der Einbildungskraft der Zuschauer zugemutet werden, sich

12 ff. aus Furcht ... verstoßen wollen. Die Pariser Akademie hatte das Meisterwerk des jungen Corneille in durchaus mißgünstiger Kritik ablehnend charakterisiert. — 16. vorkommen. Hier schließt in der dritten Auflage die achtzehnte Vorlesung.

ganz und gar in den Glauben daran zu versetzen. Die französischen Dichter hingegen haben den mythologischen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofsitten geliehen; sie haben, da jene Heroen Fürsten waren (Hirten der Völker, wie Homer sie nennt), ihre Lagen und Absichten nach einer berechneten Politik motiviert, und das Kostüm, nicht bloß das gelehrte antiquarische, sondern das charakteristische Kostüm überall verletzt. In der Phädra soll diese Fürstin nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dies nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen? Es versetzt uns in die Zeiten einer Kleopatra. Hermione befindet sich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Palast, und dennoch ist sie nicht mit ihm vermählt. Bei den Alten, und nicht bloß in der Homerischen Zeit, bestand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgeholt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung finden, so ist sie nichts desto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unschicklicher, daß Hermione den spröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dies dreiste unsittsame Entgegentreten geurteilt haben würden? Freilich möchten es französische Zuschauer eben so anstößig finden, wenn man ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie beim Euripides, wo sie als Kriegsgefangene den Besitz ihrer Person an den Besieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweier Völker so durchaus verschieden ist, warum quält man sich, die in den Sitten des einen gegründeten Geschichten nach denen des andern zuzustutzen? Was man stehen läßt, wird allemal eine schreiende Mißhelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat, und alles umzumodeln ist entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umstände der Fabeln zu verändern, haben sich die griechischen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroische Zeitalter geltenden Annahmen gemäß. Die Charakter hingegen haben sie immer so gelassen, wie die Sage und frühere Dichtung sie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulysses, die Weisheit

Nestors, der Jähzorn Achills fast sprüchwörtlich geworden war. Horaz schärft diese Regel ganz besonders ein. Wie unähnlich ist der Achilles in Racines Iphigenia dem Homerischen! Aber die ihm zugeschriebene Galanterie ist nicht bloß ein Verstoß gegen den Homer, sondern sie macht die ganze Geschichte unwahrscheinlich. Sind Menschenopfer unter einem Volke wohl denkbar, dessen erste Häupter und Helden so empfänglich für die zartesten Empfindungen sind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geschichte lehrt uns, daß eine grausame Religion sich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in diesen neueren Behandlungen alter Fabeln, als unserm Glauben fremd, möglichst zu entraten gesucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine ganz prosaische und historisch begreifliche Welt hinüber gerückt sind, so findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt stehen lassen mußte, um desto ungläubiger. Im Homer und den griechischen Tragikern geschieht alles vor dem Angesicht der Götter, und wenn sie sichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, so befremdet es uns nicht. Diesem Eindrucke kann hingegen alle aufgewandte Kunst der neueren Dichter, alle Beredsamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beispiele sind überflüssig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beiläufig bemerken, wie seltsam sich der sonst so besonnene Racine bei solcher Gelegenheit in einen Widerspruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entstehung der Sage, Theseus sei in die Unterwelt hinabgestiegen, um für seinen Freund Pirithous die Proserpina zu entführen, die historische Erklärung des Plutarch an, von seiner Gefangenschaft bei einem thracischen Könige, dessen Gemahlin er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theseus. Dennoch läßt er zugleich in einer Rede der Phädra*) die fabelhafte Überlieferung als eine frühere That des Helden stehen. Wie viele Frauen wollte denn Theseus für den Pirithous entführen? Da hilft sich Pradon besser, der den Theseus auf die Frage eines Vertrauten,

*) Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts deshonorer la couche.

2. Horaz ... besonders ein. Horaz, de arte poetica V. 123.

ob er wirklich in der Unterwelt gewesen sei, antworten läßt: wie ein vernünftiger Mensch sich doch nur etwas so Abgeschmacktes überreden könne! Er habe den Volksaberglauben benutzt, und dieses Gerücht in politischen Absichten ausgestreut.

So viel von der Behandlung der mythologischen Stoffe. Bei den historischen tritt erstlich dasselbe ein, daß nämlich die damaligen französischen Sitten häufig den echten der Personen untergeschoben sind, und die Charakter nicht genugsam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an sich tragen. Es kommt aber noch ein anderer nachteiliger Umstand hinzu. Ein mythologischer Stoff ist schon poetisch, und für eine neue poetische Bearbeitung zubereitet. Im französischen Trauerspiel verlangt man, wie im griechischen, gleichmäßige durchgängige Würde, ja die französische Sprache ist darin noch weit ekler, daß unendlich vieles in der Poesie gar nicht erwähnt werden darf. Bei der Geschichte ist man aber auf einem prosaischen Gebiet, und die Wahrheit des Gemäldes fodert Bestimmungen, Umstände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragischen Kothurns herabsteigen muß, wie denn auch Shakespeare, der vollkommenste historische Dramatiker, dies ohne Bedenken gethan hat. Die französischen Dichter haben sich hiezu nicht entschließen wollen, und so fehlt es ihrer Darstellung oft an belebenden Ausmalungen, oder sie müssen sich, wenn ein halsstarrig prosaischer Umstand endlich doch erwähnt werden muß, mit künstlichen Umschreibungen helfen.

Über die tragische Würde der Geschichten haben besondere Grundsätze geherrscht. Corneille war auf dem besten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geschichte aus dem Mittelalter, bei einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geschichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrscht, deren Hauptpersonen nicht einmal von fürstlichem Range sind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurteile über das tragische Ceremoniell wären von selbst weggefallen, wenn man diesem Beispiele gefolgt wäre; durch größere Wahrheit, durch verständliche aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerspiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beschaffenheit der Gegenstände würde von selbst von der steifen Beobachtung mißverstandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie sich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in diesem Stück, freilich in Nachfolge seines spanischen Vorbildes; mit Einem Wort, das fran-

zösische Trauerspiel hätte national und wahrhaft romantisch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünstige Stern waltete: Corneille ging, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches sein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bei dem gemachten Versuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die französische, ja überhaupt die neu-europäische Geschichte sei zur tragischen Behandlung untauglich. Man warf sich also in die alte Universalgeschichte: außer den Römern und Griechen suchte man bei den Assyriern, Babyloniern, Persern, Ägyptiern u. s. w. nach oft sehr unbekannten Vorfällen herum, um sie für die tragische Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er selbst eingesteht, gewagten Versuch mit den Türken; es glückte, und seitdem gestand man den Türken, diesem barbarischen Volk, bei welchem oft die Gewöhnungen des rohesten Despotismus und der niedrigsten Sklaverei in derselben Person vereinigt sind, und das von der Liebe nur die üppigste Sinnlichkeit kennt, die nötige tragische Würde zu, die man den Europäern absprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geschlecht sie hätte empfehlen sollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren und insbesondere die französischen Namen, welche man als untragisch und unpathetisch nicht dulden wollte, denn sonst wurden damals die Heldinnen des Altertums in einheimischer Tracht gespielt; und die antiken Namen und Umgebungen waren meistens nur eine leichte Verkleidung, unter der sich ganz moderne französische Charakter deutlich erkennen lassen. Racines Alexander ist freilich sehr unhistorisch, aber die Darstellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man sich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bei Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzogin de la Valliere ein? Hat der Dichter doch selbst schmeichelnd auf seinen Monarchen angespielt. Voltaire drückt sich etwas stark aus, wenn er sagt, in den Trauerspielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu lesen, welche unter dem Namen von Helden des Altertums Bürger von Paris schildern. Er zielte hiemit wohl besonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie sehr sie auch in der Denkart ihrer eigenen Nation befangen waren, sind doch zuweilen zu wahrhaft objektiven Darstellungen durchgedrungen. Meisterhaft schildert Corneille im Cid die Spanier; dies ist begreiflich: er hatte

an der Quelle geschöpft. Bis auf die Erbsünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigstens, den vorherrschenden Patriotismus, den unbiegsamen Freiheitsstolz, das großartig politische Gemüt. Alles dies ist freilich, ungefähr wie beim Lucan, mit einem gewissen Schwulst und selbstbewußten Pomp überkleidet. Die schlichte republikanische Strenge, die religiöse Demut konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaisern, und die zuerst noch schüchtern ausbrechende Tyrannei Neros vortrefflich geschildert. Zwar hatte er, wie er es selbst mit Dank erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es ist immer ein großes Verdienst, den Geschichtschreiber so gut in Poesie zu übersetzen. Auch den Geist der hebräischen Geschichten hat er im ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöse Ehrerbietung, die der Dichter gewissermaßen immer zu seinem Gegenstande hinzubringen sollte. Weniger ist es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäische Weise; die blutdürstige Politik des despotischen Orients ist zwar in dem Vizier recht gut geschildert: aber das Ganze ist gleichsam eine auf den Kopf gestellte Türkei, wo die Weiber, statt Sklavinnen zu sein, das Regiment an sich gerissen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl so unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltairen ist es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht besser gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländischen Phantasie. Voltaire hat indessen das bedeutende Verdienst, daß er auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände drang, und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu-europäischen ritterlichen und christlichen Charakter, die man seit dem Cid ausgeschlossen hatte, wiederum für die tragische Bühne adelte. Sein Lusignan und Nerestan gehören zu seinen wahrsten, rührendsten und edelsten Schöpfungen; sein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer persönlich die Herzen für sich gewinnen, wie sein Namensbruder im Tasso. Alzire ist von seiten der historischen Bedeutung sehr vorzüglich. Merkwürdig ist es, daß Voltaire mit seinem rastlosen Umhersuchen nach tragischen Stoffen wirklich die Weltumseglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikanischen Völker der andern Hemisphäre, bringt er in seinem Dschingiskan,

vom äußersten Ende der unsrigen her, Chinesen auf die Bühne, welche doch schon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beinahe zu komischen oder grotesken Figuren gestempelt werden.

Leider kam Voltaire mit seiner beabsichteten Umgestaltung des Theaters zu spät: vieles war schon durch den längst hergebrachten engen Zuschnitt verdorben, und das Vorurteil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnismäßige Wichtigkeit legt, hatte sich, wie es scheint, unwiderruflich festgesetzt.

Nächst den Regeln über den äußern Mechanismus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es besonders die herrschenden einheimischen Begriffe von geselliger Schicklichkeit, was die französischen Dichter bei der Ausübung ihres Talents hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchste tragische Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers ist, die poetische Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und also muß nicht schon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was diese ausschließt. Das französische Trauerspiel hatte sich seit Richelieu unter Begünstigung des Hofes entwickelt; seine Scene sogar hatte, wie wir gesehen haben, die Gestalt eines Vorzimmers. In einer solchen Atmosphäre werden die Zuschauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdrängen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den ursprünglichen und wesentlichen Bestandteilen der Menschheit. Im Trauerspiel geraten die Menschen durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fodern, von der Beobachtung feiner geselliger Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen, so lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemütsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für seine Personen die Sorgfalt hegen, die Cäsar für sich selbst nach empfangenem Todesstreich, nämlich anständig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit soll er uns die menschliche Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Äußerungen noch sein, irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wunder leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodisches ist. Nur eine

gewisse sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdruck. Und diese Schönheit wird doch gerade von dem Stil eines französischen Trauerspiels gefodert. Etwas liegt schon in der Beschaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die französische Sprache ist mancher Kühnheiten durchaus unfähig, sie hat wenig dichterische Freiheit, und trägt die ganze grammatische Gebundenheit der Prosa in die Poesie über. Ihre Dichter haben dies oft anerkannt und beklagt. Ferner ist der Alexandriner mit seinen gepaarten Reimen, mit seinen gleichlangen Hemistichien ein sehr symmetrisches eintöniges Silbenmaß, welches sich weit besser zum Vortrage antithetischer Sprüche schickt, als zu einer musikalischen Malerei der Leidenschaft mit ihrem ungleichen, abgerissenen, irren Gedankengange. Aber die Hauptsache liegt in einem Nationalzuge, in dem geselligen Bestreben sich nie in Gegenwart anderer zu vergessen, sich immer so vorteilhaft zu zeigen als möglich. Man hat oft bemerkt, daß im französischen Trauerspiel der Dichter in den Reden der Personen allzu sehr durchschimmert, daß er ihnen seine Gegenwart des Geistes, seine besonnene Reflexion über sie, und endlich seine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meisten ihrer tragischen Reden genau prüft, so wird man finden, daß sie selten so beschaffen sind, als ob die Personen ganz unbefangen allein oder unter einander sprächen und handelten, man wird meistens irgend etwas daran entdecken, wodurch sie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuschauer hinausgekehrt sind. Zur innigsten Teilnahme ist erforderlich, daß man mit den Personen vertraut sei; und wie ist dies möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen, oder noch schlimmer, einer unnatürlichen und angemaßten Charaktergröße eingespannt sieht. Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten belauschen, wo sie mit sich allein zu sein glauben und sich sorglos gehen lassen.

Beredsamkeit darf und muß zwar auch im Trauerspiel vorkommen, aber in so fern sie etwas künstlich Geordnetes, Vorbereitetes ist, nur dann, wenn der Redende Fassung genug dazu hat; für die hingerissene Leidenschaft paßt nur die unbewußte und unwillkürliche Beredsamkeit. Der wahre begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergessen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an sich und seine selbstgefällige Kunst denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Ein=

gebungen edler aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele, besonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben sich der wahren Darstellung eines zerrissenen Gemüts oft weit mehr genähert. Wenn der tragische Held sein Unglück schon in Antithesen und sinnreiche Gedankenspiele zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene konventionelle Würde ist gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis ins Innerste dringen kann. Wegen Beibehaltung dieses festlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenste Selbstvergessenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im französischen Trauerspiel mit den Königen auf altfränkischen Kupferstichen verglichen, welche sich mit Mantel, Krone und Scepter zu Bett legen.

Die gesellige Ausbildung waltet in der gesamten wissenschaftlichen und künstlerischen Kultur der Franzosen vor. Gesellige Ausbildung schärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird sie, bis zur Überfeinerung getrieben, für den Enthusiasmus tödlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthusiasmus, alle Poesie eine lächerliche Seite. Wenn nun eine solche Denkart bei einer Nation allgemein geworden ist, so wird eine gewisse negative Kritik eintreten. Tausenderlei muß man vermeiden, und darüber wird das Höhere vergessen, was man eigentlich leisten sollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen ist das Gewissen der französischen Dichter; sie hat ihre Flügel beschnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bei der ernsthaftesten Gattung der Poesie mußte diese Furcht sie am meisten ängstigen, denn die Äußersten gehen in einander über, und sobald das Pathos mißlingt, stellt sich auch gleich das Lachen und die Parodie ein. Es ist belustigend, Voltaires unendliche Seelenangst wegen einer Parodie, womit seine Semiramis auf dem italienischen Theater bedroht ward, zu sehen. In einer Bittschrift an die Königin macht dieser Mensch, der sein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Possen zu treiben, seine Stelle unter der Hausdienerschaft des Königs als einen Anspruch geltend, gegen einen sehr erlaubten Spaß höheren Orts ein Verbot auszuwirken. Da die witzigen Köpfe der Franzosen sich erlaubt haben, alles in der Welt, und be-

9 ff. Wegen ... Bett legen, in dem Aufsatze „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" aus der Neuen Thalia (1792); vgl. historisch-kritische Ausgabe 10, 15, 31.

sonders die Geisteswerke andrer Nationen zu bespötteln, so wird man uns unsererseits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir sehen, daß bei aller Sorgfalt ihre Trauerspieldichter der Klippe, die sie am meisten scheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Lessing hat das Lächerliche, wo es sich in der Anlage selbst findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit siegreichem Witze verfolgt. Es wäre sowohl hierin, als in Absicht auf einzelne lächerliche Wendungen, eine reiche Nachlese zu halten.*) Allein Lessing richtete

*) Wenige Beispiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der ersten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theseus im Ödipus des Corneille seine Rolle eröffnet:

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amans est encore plus funeste.

Eben so bekannt sind folgende aus seinem Otho:

Dis-moi donc lorsqu' Othon s'est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son hommage auprès d'elle a-t-il eu plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es fast unbegreiflich ist, daß der Dichter nichts Unheimliches verspürt hat, besonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vu. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Gesinde umgeht:

Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie,
Qu'alors que je les mande ils doivent se hâter.

mag seine sehr ernsthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und besonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein lustig heraus. Überhaupt lebte Corneille in Ansehung des Lächerlichen noch in einer großen Unschuld; die Welt ist seitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu schulden kommt, weil es bloß von der veralteten Sprache herrührt, bleibt noch beträchtlich viel übrig. Besonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu seinen Meisterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, fast nur aufs Geratewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieser Gefahr gesichert. Doch ist ihm hier und da noch manches entschlüpft. Wir rechnen dahin z. B. die ganze Rede, worin Theramenes seinen Zögling Hippolyt ermahnt, sich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht seinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a-t-elle pas domtés?
Vous même, où seriez-vous vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses loix opposée,
D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der Berenice empfängt Antiochus seinen Vertrauten, den er abgeschickt hat, um der Königin seinen Besuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, rentrerons-nous? Dieses demütige Harren im Vorzimmer würde schon einer Person im Lustspiel wenig Würde lassen; für einen tragischen Helden, selbst vom zweiten Range, ist es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher sagt Antiochus zur Königin:

Je me suis tû cinq ans,
Madame, et vais encore me taire plus longtems:

Und um seinen Vorsatz sogleich durch die That zu bewähren, sagt er hierauf fünfzig Verse

5 ff. Lessing ... Witze verfolgt, in der Hamburgischen Dramaturgie St. 10—12 (Semiramis), 15 f. (Zaire), 29—32 (Rodogüne), 36—50 (Merope).

überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische Trauerspiele auf unseren Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für klassisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, daß eher alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.

Die französischen Dramatiker haben es, sagt man ferner, nicht bloß mit einem in Absicht auf die Einmischung gemeiner Züge äußerst ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, sondern auch mit einem sehr ungeduldigen Publikum zu thun. Wir wollen ihnen immer diese Schmeichelei hingehen lassen, die sie sich selbst machen; denn ohne Zweifel ist doch die Meinung, diese Ungeduld zeuge von schneller Fassungskraft und Aufgewecktheit des Geistes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und besonders die innere Leerheit an Gemüt treibt sich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch sei, dies hat auf den Bau ihrer Stücke zum Teil einen vorteilhaften, zum Teil auch nachteiligen Einfluß gehabt. Vorteilhaft, in sofern er sie genötigt, alles Überflüssige wegzuschneiden, ohne Umschweife zur Hauptsache zu kommen, klar zu sein, zusammen zu drängen, jeden Augenblick so sehr als möglich geltend zu machen. Alles dies sind gute theatralische Eigenschaften, und haben die französischen Trauerspiele denen im höchsten Grade empfohlen, welche Kunstwerke mehr mit dem nüchternen Verstande prüfen, als sich dabei der Einbildungskraft und dem Gefühl überlassen. Nachteilig, in sofern selbst Bewegung, Raschheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fortgesetzt, einförmig werden und ermüden. Es ist wie eine Musik, wovon das piano gänzlich ausgeschlossen wäre,

in Einem Atem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäischer Zartheit zu lieben vorgiebt, sagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs,
Ouvre un champ sans limite à nos vastes désirs;

so ist es noch unschicklicher als lächerlich. Äußerst lustig aber ist Zaires Antwort an ihre Vertraute, die sie daran erinnert, sie sei Christin:

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Übrigens ist Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behutsamer als seine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in seinem Zeitalter die Sucht zu persiflieren am weitesten ging. Man kann dreist behaupten, daß heutzutage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert beim Corneille giebt, den Fall eines Stückes nach sich ziehen würde.

und worin auch der Unterschied zwischen forte und fortissimo durch den mißverstandnen Wetteifer der Spieler meistens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepunkte in ihren Trauerspielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall sind, wo das Lyrische eintritt. Es giebt im menschlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöse Gemüt durch Sammlung in sich selbst und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feiert. Diese Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde wie der Zuschauer wird immer gleich zum folgenden fortgetrieben; wenige Scenen wird man finden, wo ein bloßer Zustand, unabhängig von dem ursachlichen Zusammenhange, ruhig entfaltend dargestellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, was geschieht, und nicht genug nach dem wie. Und doch ist dies für den Eindruck auf die Zeugen menschlicher Begebenheiten die Hauptsache. Deswegen sind auch die schweigenden Effekte von dem Gebiet ihrer Schauspielkunst fast gänzlich ausgeschlossen. Dem Schauspieler bleibt kaum eine andre Muße zur stummen Pantomime als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit setzt, als zur Entwickelung seiner Rolle behilflich ist. Man ist zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue seinen raschen Takt ununterbrochen fortgeht, und zu dem Ende das Weberschiffchen der Anreden und Erwiderungen fleißig hin und her geworfen wird.

Die Ungeduld ist überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängnis des Schönen. Auch die lebendigste Hervorbringung der Kunst, die dramatische Poesie, hat ihre kontemplative Seite, und wo diese vernachlässigt wird, da erzeugt die Darstellung statt der innern Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüt.

Manche technische Unvollkommenheiten ihres Trauerspiels sind von den französischen Kunstrichtern selbst eingestanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldin schleppt regelmäßig einen mit sich, wie einen diensthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drei bis vier dieser bloß leidenden Anhörer, die zuweilen sprechen, um ihrem Gönner etwas zu sagen, was er besser wissen könnte, oder auch auf Botschaften geschickt werden. Die Vertrauten in den griechischen Tragödien, seien es nun bejahrte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteristische Bestimmungen,

und die alten Tragiker wissen den Notbehelf der Mitteilungen zwischen einem Helden und seinem Vertrauten, um uns den Gemütszustand und die Absichten des ersten kennen zu lehren, so gut zu entbehren, daß sie sogar einen so bedeutenden und sprüchwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als stumme Person einführen. Wie sehr man sich aber auch über die Vertrauten lustig gemacht hat, wie groß die Schmach sein mag, sie spielen zu müssen, so hat man sie doch bis auf Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach sind die Expositionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie bestehen meistens in wohlgestellten, bei guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publikum, dessen Ungeduld die Dichter und Schauspieler unter so scharfer Zucht hält, besitzt doch Langmut genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinandersetzen zu lassen, was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte. Man gesteht ein, daß selten eine Exposition tadellos ist, daß die Personen in ihren Reden weiter ausholen, als sie natürlicherweise sollten, sich einander sagen, was sie gegenseitig schon wissen u. s. w. Ist die Sache verwickelt, so fallen sie oft sehr schwerfällig aus: von der des Heraklius und der Rodogüne wird einem in der That ganz wirblig im Kopfe. Chaulieu sagte von Crebillons Rhadamist: „Das Stück wäre vollkommen klar, hätte es nicht die Exposition.“ Mir scheint aber ihr ganzes System der Exposition, sowohl im Trauerspiel als im höheren Lustspiel, nämlich ohne dramatische Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuschauer ist beim Aufziehen des Vorhangs fast unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerstreut, seine Teilnahme ist noch nicht in Anspruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorschuß von Aufmerksamkeit für eine trockne Erörterung, den jener schwerlich zu bewilligen geneigt sein wird. Machten es die griechischen Dichter doch eben so, wird man einwenden. Die Sache war bei ihnen meistens sehr einfach, und die Zuschauer waren schon im voraus unterrichtet; auch haben ihre Expositionen, die kunstlosen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einschärfenden Ton der französischen, sondern es ist Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponieren dagegen Shakespeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nötigen Entwickelungen des Vorausgesetzten an. Freilich ist dies

Mittel den französischen Trauerspieldichtern versagt, denen alles sichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung so kärglich zugemessen ist, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Akte aufsparen müssen.

Um das Bisherige in der Kürze zusammen zu fassen: die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben aber statt dessen nur einen abstrakten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dies an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigentümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Kompositionen aber den lebendigen Reiz der Mannigfaltigkeit und einer freien Ausmalung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leise Vorbereitete und allmählich unter freiwilligem Nachlassen Anwachsende auf uns macht. Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst ungefähr auf dem Punkte, wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen sie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken u. s. w. Vergeblich würde man sich bemühen, den Baumeistern solcher Gärten an einem englischen Park einen Plan, eine versteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landschaftsgemälden, die durch ihre Stufenfolge, ihren Wechsel und ihre Gegensätze einander heben, alle auf Erregung einer gewissen Gemütsstimmung abzwecken.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurteile einer ganzen Nation sind selten zufällig, sondern stehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geister, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen sind. Man darf dergleichen Vorurteile daher nicht bloß als Ursachen, man muß sie zugleich schon als bedeutsame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regelnsystem, die zergliedernde Verstandes-Kritik, die französischen Trauerspieldichter gehemmt hat; indessen bleibt es immer zweifelhaft, ob sie aus

18. André Lenôtre (1613—1700), der Schöpfer der französischen Gartenkunst. Von ihm stammen die Anlagen von Versailles, St. Cloud, Fontainebleau. — 27. abzwecken. Hier schließt in der dritten Ausgabe die neunzehnte Vorlesung.

eigner Neigung umfassendere Kunstformen gewählt hätten, und wie sie sie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichsten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bei Beurteilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlassen; im allgemeinen sollte man sie mehr beklagen als tadeln, und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch das Vortreffliche geleistet, sie doppelt bewundern, wiewohl wir keineswegs den Gemeinplatz zugestehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienstliches daran finden, daß ein Kunstwerk zugleich ein Kunststück sei. Nur die Anmaßung der Franzosen, sich aus ihrer Einseitigkeit heraus zu Gesetzgebern des Geschmacks für das ganze menschliche Geschlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewiesen werden.

Von den Altertümern der französischen Bühne habe ich das Nötige schon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer strenger durch den Glauben an die Auktorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Aristoteles bestimmt. Sonst aber zog die Neigung ihre Dichter, so lange die dramatische Kunst in Frankreich noch nicht zu völliger Selbständigkeit durch eine einheimische Erziehung herangewachsen war, zum spanischen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, sie entlehnten geradezu aus dieser Fundgrube sinnreicher Erfindung. Und dies gilt nicht allein von der ältern Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen ersten Hälfte vom Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten fort; Racine ist vielleicht der älteste Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Lustspiele des Corneille sind fast alle Bearbeitungen spanischer Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das sich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, ist nach Francisco de Roxas; die nicht ausgeführte Prinzessin von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt seinen Ursprung an der Stirn*); die Werke des Thomas Corneille darf man nur ansehen, um sich zu überzeugen, daß sie, bis auf wenige, Bearbeitungen spanischer

*) Und verrät zugleich Molieres Unkunde des Spanischen. Denn wie hätte er bei einer nur leidlichen Kenntnis el convidad de piedra, der steinerne Gast, durch das steinerne Gastmahl übersetzen können, welches hier gar keinen Sinn hat, und nur allenfalls auf die Gastmähler des Midas passen würde?

Stücke sind; eben so die älteren Arbeiten des Quinault, nämlich seine Komödien und Tragikomödien. Das Recht, aus dieser Quelle ohne Umstände zu schöpfen, war so hergebracht, daß die französischen Bearbeiter, bei ganz unverkleideter Entlehnung, sich gar nicht einmal die Mühe gaben, den Urheber des Originals zu nennen und einen Teil des Beifalls, den sie einernten mochten, an den wahren Eigentümer zurück zu weisen. Nur beim Cid ist der Text des spanischen Dichters häufig angezogen worden, eben weil man dem Corneille das Verdienst der Originalität abstritt. Gewiß würde es ein belehrendes Geschäft sein, die Vorbilder aufzusuchen, wenn sie nicht zu den berühmteren gehören, oder schon durch den Titel kenntlich sind, und eine Vergleichung mit den Nachbildungen anzustellen. Nur müßte man dabei anders zu Werke gehen, wie Voltaire beim Heraclius, wo Garcia de la Huerta*) seine eben so große Unwissenheit als empörende geflissene Verdrehung unwiderleglich aufgedeckt hat. Wenn die meisten dieser Bearbeitungen heutzutage in Frankreich wenig gefallen, so entscheidet dies noch gar nicht gegen die Originale, an denen fast immer beträchtlich viel verdorben sein dürfte. Nichts ist verschiedner als der französische und spanische Nationalcharakter, folglich auch als der Geist ihrer Sprache und Poesie. Der französischen ist die nüchternste Gebundenheit eigen; die spanische hat im entferntesten Abendlande eine orientalische Ader, was sich leicht durch einen Rückblick auf ihre Geschichte begreift: sie berauscht sich in kühnen Bildern und Spielen des Witzes. Wenn man nun ihre Schauspiele dieses üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den musikalischen Variationen der Reimstrophen, worin sie abgefaßt sind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwängt, und etwa noch äußre Regelmäßigkeit hinzufügt, sonst aber die Charakter und Situationen dem wesentlichen nach stehen läßt, so ist keine Übereinstimmung mehr zwischen Inhalt und Behandlung, und es wird diejenige Wahrheit eingebüßt, die noch auf dem Gebiet des Phantastischen möglich ist.

Der Reiz der spanischen Poesie überhaupt besteht in der

*) In der Einleitung zu seinem Theatro hespañol.

14. Vicente Garcia de la Huerta (1729—1787), als Kritiker ein Gegner des den alten Nationalgeschmack bekämpfenden französischen Klassicismus. Im Interesse dieser Tendenz gab er in seinem „Theatro hespañol“ (Madrid 1785. 17 Bde.) eine Sammlung älterer spanischer Dramen heraus.

Verbindung von hohem begeistertem Ernst in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstammen, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients. Corneille hatte Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste, aber nur von der ersten Seite: man könnte ihn für einen in der Normandie erzogenen Spanier halten. Es ist zu beklagen, daß er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue ganz hätte überlassen können. Dagegen warf er sich in die römische Geschichte, und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer, mußte ihm jene vertreten, und wurde gewissermaßen in deren Tracht gekleidet. Er ging weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden, als Bewunderung durch die Charakter, und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen. Er rührt fast nie, und kann nur selten erschüttern. Dabei, möchte ich sagen, hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, daß es ihm nicht genügt, sie für den Heldenmut der Tugend zu gebieten, er nimmt sie eben sowohl für den Heldenmut des Lasters in Anspruch, durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Ja oft brüsten sich seine Personen in prahlerischem Stolze, ohne daß man sieht, worauf sie Ursache hätten, stolz zu sein: sie sind eben stolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig sagen, daß man an ihnen Anteil nimmt: entweder scheinen sie es nicht nötig zu haben, bei so großen Hilfsquellen in sich selbst, oder sie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenschaften und Antriebe hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kältesten gefunden, das kommt daher, weil er sich nicht entschließen konnte, sie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu schildern, wiewohl er sie überall anbrachte, auch wo sie nicht hingehört, sei es aus Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Wesen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erscheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er schildert sie weit weniger mit ihrer sich unmerklich einschleichenden und unwillkürlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frei ge-

wählte Pflicht ausschließender Huldigung, die aber nachher neben den ersten ihre Stelle behauptet. So ist es wenigstens in seinen besseren Stücken, in den späteren muß die Liebe freilich oft dem Ehrgeize weichen, und diese beiden Triebfedern entkräften sich gegenseitig. Seine Frauen sind meistens nicht recht weiblich, und so ist ihnen die Liebe, die sie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, sondern Mittel. Sie spornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wagestücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erscheinen dadurch mehrmals im Nachteil, daß sie Werkzeuge in der Hand der Frauen sind, und sich von ihnen gleichsam auf heroische Botschaften aussenden lassen, um den vorgespiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig sein. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharaktern von den Verhältnissen der Natur abweicht, durch Übertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Teils, wenn seine Helden allzu sehr wollen und allzu wenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Diese sind durch unwahrscheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze gestellt, daß man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann, und daß es wiederum natürlicher wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen. Seine Beredsamkeit ist oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus und erschöpft sich in überflüssigen Anhäufungen. Die spätern Römer, Seneca der Philosoph und Lucan, haben ihm zu sehr als Muster vorgeschwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca ist leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieses oft ermüdenden Pomps der Deklamation sind einige dazwischen eingestreute einfache Worte*) ungebührlich gepriesen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn sie allein stünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöschen. Wenn die spartanische Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bei Überreichung des Schildes sagte: „Den, oder auf dem!“ so fügte sie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darstellung des Ehrgeizes und der Herrschsucht, einer Leidenschaft, welche alle übrigen menschlichen Gefühle erstickt, und in einem

*) Z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons amis, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beiläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt ist.

zur kalten Wüstenei gewordenen Gemüt erst recht ihren Thron aufschlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen. Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er sah noch Reste der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entscheiden, wie viel dies auf ihn gewirkt haben mag, aber unleugbar ist es, daß der Sinn für die große Bedeutung politischer Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltairen zuerst wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeichelei an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die sämtlichen damaligen Dichter, in nun vergessenen Versen abgetragen.

Racine, der seit noch nicht einem vollen Jahrhundert entschieden für den Lieblingsdichter der französischen Nation erklärt worden ist, befand sich bei seinem Leben in einer bei weitem nicht so günstigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, seines Ruhmes nicht ungestört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der französischen Sprache geleistet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau gewesen, das hat man erst hintennach einsehen können; auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Teil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausschließenden Bewunderer Corneilles, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partei gegen ihn; auf der andern Seite suchte ihn der später aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich, nicht nur die Menge, sondern selbst, wie es scheint, den Hof für sich zu gewinnen, so sehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber seine künstlerische Laufbahn, als er eben zur vollen Reife seines Geistes gelangt war; nachher verhinderte ihn mißverstandene Frömmigkeit, wieder zur Beschäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zur Bearbeitung geistlicher Gegenstände für eine bestimmte Gelegenheit vermögen. Es ist wahrscheinlich, daß er sonst noch manches Höhere geleistet haben würde, da man in seinen vorhandenen Werken fast durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er ist ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zarteren Regungen, und Anmut in der Weise sie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Grenze des Gehörigen ausschweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Überfluß an Charakterstärke, ja es sind Spuren von Schwächlichkeit sichtbar,

die sich auch, wie behauptet wird, in seinem Leben offenbart haben sollen. Der süßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo sie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen, aber oft ist er zu einer echteren Schilderung der Liebe, besonders in seinen weiblichen Charaktern hindurchgedrungen, und viele seiner Liebesscenen atmen eine zärtliche Wollust, die sich unter dem Schleier der schonendsten Sittsamkeit um so verführerischer einschleicht. Die Widersprüche unglücklicher Leidenschaft, die Verirrungen eines dem unwiderstehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüts hat er rührender und inniger geschildert als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein französischer Dichter. Überhaupt neigte er sich mehr zum Elegischen und Idyllischen als zum Heroischen. Ich will damit nicht sagen, daß er sich nie zu ernsteren und höheren Darstellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat, aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Vorliebe ausmalte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein Gefühl sprechen ließ. Indessen vergesse man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dies wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelig finden, wie die französischen Kunstrichter, am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bei den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen sein mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Litteratur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Teil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches

Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter, begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu sein, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gattungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bei der vielseitigen Gewandtheit seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältnis zu seinen beiden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu fassen, muß man die charakteristischen Züge der beiden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden klassischen, mit einander vergleichen. Über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet; man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes als Ausbildung durch ein freies und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfnis des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerissener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährlich spottende Zweifelsucht die Grundfesten aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Überzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Teil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publikum nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht, diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, und auf der Bühne in schönen Versen vorzutragen, was man noch nicht von den Lehr- und Rednerstühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dies trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur gerade heraussagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu diesem Behuf entstellt er auf schnöde Art einen großen historischen Charakter, häuft widerwärtig die schreiendsten Greuel und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Christentums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; und hier beschämte einmal sein bewegliches und wenigstens in

augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken seines Verstandes; es gelang ihm wirklich, und diese rührenden religiösen Stellen klagen ihn wegen so vieler leichtsinniger Lästerungen der mutwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freiere Verfassung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den römischen Republikanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen besser zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom englischen Theater und Shakespeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inseln waren, eine flüchtige Kenntnis erlangt hatte, so wollte er dies ebenfalls zu seinem Vorteil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der griechischen Darstellung, und näherte sich ihr wirklich insofern, daß er die Liebe bei der Behandlung verschiedner Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloß. Er wollte die Majestät der griechischen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bei der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakespeare entlehnte er, seiner Meinung nach, kühne Theaterstreiche, und damit geriet es meistens am unglücklichsten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meisters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte sich ein ganzer Haufe von Mißverständnissen. Mit einem Worte, er stellte beständig mit der dramatischen Kunst Versuche an, griff bald zu diesem, bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen sind seine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen geblieben; man spürt etwas Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung. Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Grenzen weit vollendeter; sie sind ganz das, was sie sind, und haben keine Ahndung von etwas anderem oder Höherem. Voltaires Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmutiger ausdrücken lassen, Voltairen muß man zugestehen, daß er die sittlichen Triebfedern wirksamer ins Spiel gesetzt hat, daß er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüts zurückgeht, und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt als jene beiden.

Nur der erste und letzte von diesen drei Meistern der tragischen Bühne der Franzosen sind fruchtbar zu nennen, und auch diese nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Teil von zufälligen Lebensumständen her. Er genießt dabei des Vorzuges, daß, außer den ersten Jugendversuchen, sich seine sämtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen sind viele gleich anfangs gefallen oder später verschwunden, und werden auch für die Lesung gänzlich verworfen und hintangesetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter dem Titel ihrer Meisterstücke veranstaltet hat. Überhaupt ist es merkwürdig, wie viele tragische Versuche in Frankreich verunglücken, gegen einen, der gelingt. Laharpe rechnet, daß seit Racines Tode auf tausend Trauerspiele vorgestellt oder gedruckt seien, wovon sich außer denen von Voltaire etwa dreißig auf dem Theater erhalten haben Ungeachtet des großen Wetteifers in diesem Fache ist daher das tragische Repertorium der Franzosen gar nicht zahlreich. Wir machen uns nicht anheischig, ein vollständiges Verzeichnis davon zu liefern; noch weiter liegt es über unsere Grenzen hinaus, einzelne Stücke umständlich zergliedernd zu prüfen. Andeuten können wir nur mit flüchtigen Zügen den Charakter und verhältnismäßigen Wert der vornehmsten Werke jener drei Meister und einiger andern, die ausnahmsweise erwähnt zu werden verdienen.

Corneille eröffnete die Laufbahn seines Ruhmes auf das glänzendste mit dem Cid, wovon ihm freilich nur die Ausführung zugehört: den Plan des Spaniers scheint er genau befolgt zu haben. Der Cid des Guillen de Castro ist mir noch nie zu Handen gekommen, um eine genaue Vergleichung anstellen zu können. Nach den beigefügten Proben zu urteilen, ist das Stück viel einfacher geschrieben, mit rednerischem Pomp hat es erst der französische Bearbeiter ausgestattet Was er dagegen weggelassen und aufgeopfert, steht dahin Alle französischen Kritiker sind darüber einverstanden, die Rolle der Infantin sei überflüssig. Sie sehen nicht ein, wie der spanische Dichter dadurch, daß eine Fürstin in ihrer Neigung zum Rodrigo ihren erhabenen Rang vergißt, ihn als die Blüte liebenswürdiger Ritterschaft hat heben, und Chimenes gegen so mächtige Beweggründe sich behauptende Liebe um so mehr hat rechtfertigen wollen. Freilich müßte die Leidenschaft der

Infantin musikalischer, und die Thaten Rodrigos gegen die Mohren müßten epischer, d. h. anschaulicher entfaltend ausgeführt sein, um für sich zu reizen und im ganzen zu wirken, was sie sollen. Vermutlich sind sie es im Spanischen. Das allgemeine Entzücken bei Erscheinung dieses Stücks, das ohne Einmischung irgend einer unedlen Triebfeder ganz auf den Widerstreit der reinsten Gefühle, der Ehre, Liebe und kindlichen Pflicht gebaut ist, zeigte von noch nicht ausgestorbenem romantischem Sinn unter den Zuschauern, die sich den natürlichen Eindrücken überließen. Die Gelehrten mißkannten dies gänzlich; sie behaupteten, die Akademie an ihrer Spitze, dieser Gegenstand (einer der schönsten, die je einem Dichter zuteil geworden) tauge nicht für das Trauerspiel; sie rügten in ihrer Unfähigkeit, sich historisch in ein anderes Zeitalter zu versetzen, vielerlei vermeinte Unwahrscheinlichkeiten und Unschicklichkeiten.*) Ein Trauerspiel im Sinne der Alten ist der Cid freilich nicht, auch hatte ihn der Dichter zuerst eine Tragikomödie genannt. Wäre nur bei dieser Gelegenheit die Rücksicht auf den Aristoteles bei Dingen, die gar nicht unter seine Gerichtsbarkeit gehören, abgekommen!

Den Horatiern wird Mangel an Einheit vorgeworfen: die Ermordung der Schwester und die Lossprechung des siegreichen Römers soll eine zweite, von dem Gefecht der Horatier und Curiatier unabhängige Handlung sein. Corneille hat sich dies selbst einschwatzen lassen. Ich finde ihn hierüber vollkommen gerechtfertigt. Wenn Camillas Ermordung nicht mit dargestellt werden sollte, so hatten die Weiber auch in den ersten Aufzügen nichts zu schaffen, und ohne den Sieg des Patriotismus über die Familienbande wäre das Gefecht keine Handlung, sondern bloß eine Begebenheit ohne tragische Verwicklung gewesen. Ein wahrer Mangel scheint es mir aber, daß Corneille einen öffentlichen Vorfall, der über das Schicksal zweier Staaten entscheidet, ganz intra privatos parietes mit Beseitigung alles Anschaubaren abgehandelt hat. Darum sinkt auch der fünfte Akt so sehr. Welchen ganz andern Eindruck müßte es machen, wenn Horatius im Angesicht des Königs und Volkes feierlich nach jenem grausen Gesetzesspruch gerichtet, und durch das Flehen und Wehklagen des Vaters ge-

*) Scuderi spricht sogar von der Chimene als einem Ungeheuer, und nennt das Ganze kurzweg: „Ce méchant combat de l'amour et de l'honneur.“ Allerliebst! Der Mann verstand sich aufs Romantische.

rettet würde, wie Livius den Hergang beschreibt. Ferner begnügte sich der Dichter nicht mit einer Schwester der Horatier, die einen Curiatier liebt, welche ihm die Geschichte an die Hand gab; er mußte noch eine Schwester der Curiatier, mit einem Horatier vermählt, dazu erfinden: und wie in jener die persönliche Neigung über die Vaterlandsliebe, so hat in dieser die letzte über die erste die Oberhand. Hieraus entsteht eine große Unwahrscheinlichkeit: denn wie wurden bei einer schon bekannten Familienverbindung Männer zu dem Zweikampfe gewählt, die gegenseitige Ursache sich zu schonen hatten? Auch ist der Schwestermord des Siegers nur dann erträglich, wenn man ihn sich in der trotzigsten noch ganz ungebändigten Jugend denkt. Horatius, schon Gatte, hätte weiser und milder seine unglückliche Schwester ertragen, oder er war ein roher Wüterich.

Cinna wird gemeiniglich weit über die Horatier gestellt, wiewohl in der Reinheit der Gesinnungen hier ein tiefer Fall aus jener idealischen Sphäre zu spüren ist, worin sich die Handlung der beiden vorhergehenden Stücke bewegt. Alles ist verworren und vielfach getrübt. Cinnas Republikanismus ist nur Deckmantel einer andern Leidenschaft: er ist ein Werkzeug in den Händen Emiliens, die ihrerseits immerfort ihre vorgebliche Liebe ihrer Rachsucht aufopfert. Augusts Großmut ist zweideutig als die Klugheit eines durch das Alter furchtsam gewordenen Tyrannen. Die Verschwörung ist mit einer prächtigen Erzählung in den Hintergrund geschoben: sie erregt nicht jene düstere Spannung, wodurch sie zu einem so theatralischen Gegenstande wird. Emilien, die eigentliche Seele des Stücks, nannte der geistreiche Balzac lobend „eine anbetungswürdige Furie". Allein die Furien selbst konnten durch Reinigungen und Büßungen versöhnt werden; Emilie bleibt allen Besänftigungen des Wohlthuns unzugänglich; die Anbetung eines so unweiblichen Geschöpfes möchte kaum einem Liebhaber hingehen. Auch hat sie keine bessern Anbeter, als Cinna und Maximus, ein paar große Schurken, deren Reue zu spät kommt, um für aufrichtig gehalten zu werden.

Es offenbart sich hier schon die Anlage zu einem Macchiavellismus der Triebfedern, worein die Dichtung des Corneille späterhin ganz und gar ausartete, und der nicht bloß widerwärtig, sondern obendrein meistens ungeschickt und schwerfällig ist. Er schmeichelte sich, in Absicht auf Welt- und Menschenkenntnis, Hof

und Politik die feinsten zu übersehen. Mit einem grundehrlichen Gemüt hatte er die Anmaßung, „den mörderischen Macchiavell in die Lehre nehmen" zu wollen, und kramt alles, was er sich von dergleichen Künsten gemerkt hat, breit und lehrhaft aus. Er hat keine Ahndung davon, wie eine gewissenlose selbstsüchtige Politik leise auftritt und sich geschmeidig verstellt. Wenn er dessen irgend fähig gewesen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römischen Freiheits- oder Herrschersinn geschildert hat, ist der Tod des Pompejus das hervorstechendste, jedoch von einer mehr blendenden als echten Größe erfüllt, wie es sich von einem Cento aus den hyperbolischen Antithesen des Lucan nicht anders erwarten ließ. Diese Bravourstücke der Rhetorik sind am Faden einer übel zusammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schicksale des großen Pompejus, neben der racheatmenden Trauer seiner Gattin und dem großmütigen Mitleiden Cäsars stechen die Intriguen des Ptolemäus und die ehrgeizige Koketterie seiner Schwester Kleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten seines Gegners die letzte Pflicht geleistet, so legt er seine Huldigungen zu den Füßen der schönen Königin: er ist nicht bloß verliebt, sondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Kleopatra will ihrerseits, nach des Dichters eigenem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleien den Scepter ihres Bruders erhaschen. Cäsar hat allerdings nach seiner Weise eine Menge Frauen geliebt: allein diese etwas cynischen Liebschaften, ganz nach der Wahrheit dargestellt, dürften überhaupt auf der Bühne unschicklich sein. Wer kann sich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäsars die keusche Liebe der Kleopatra um kleine Cäsarn anfleht?

In einem viel späteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompejus klein, und den Helden lächerlich erscheinen zu lassen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dies läßt sich auf die sämtlichen Personen des Stücks anwenden Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber sie lassen eine vorgebliche Liebe politischen Zwecken dienen. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die

spanische Königin Viriata, gleichwohl schiebt er einen andern vor, und bietet sich selbst der Aristia an; da Viriata in ihn dringt, sich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er sie ängstlich um Aufschub: Viriata geht, nebst andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, sie wisse weder was lieben noch was hassen sei; Aristia, die verstoßene Gattin des Pompejus, sagt zu diesem: Nimm mich wieder, sonst heirate ich einen andern; Pompejus bittet sie, sich nur bis zu Syllas Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Bösewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu solchem Seelenfrost nimmt man schon frühzeitig an Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad gesteigert aber in den Werken seines Alters.

Im Polyeuct sind christliche Gesinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung als innige Begeisterung für die Religion: die Wunder der Gnade sind mehr behauptet, als mit geheimnisvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton als die Situationen in den ersten Aufzügen neigen sich gar sehr zum Lustspiel, wie schon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die sich aus Gehorsam gegen ihren Vater ohne Neigung verheiratet hat, die ihrem zu spät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber sich in den Grenzen der Tugend halten soll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den ersten Bewerber, da er nun ein Günstling des Kaisers geworden, nicht zum Schwiegersohn vorgezogen zu haben: alles dies verheißt keine großen tragischen Entscheidungen. Paulinas geteiltes Herz ist wohl in der Natur, und thut folglich der Teilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmsten Reiz des Stückes aus. Allein durch den handelnden Edelmut dieses Römers, der dabei eine Leidenschaft zu überwinden hat, wird die Entsagung Polyeucts, die ihm stets nichts zu kosten scheint, sehr in den Schatten zurückgedrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märtyrertum sei überhaupt ein ungünstiger Gegenstand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod gingen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmut der höchsten Liebe: sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg

32 ff. Man hat ... die Tragödie, Lessing in der Hamb. Dramaturgie St. 1 u. 2.

über jede irdische Anhänglichkeit erringen, und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Ängstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeuct die Katastrophe bewirkt wird, nämlich die ebenso stumpfsinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, seinen Nebenbuhler zu retten, zu dessen Untergange ausschlagen, ist über allen Ausdruck verwerflich.

Wie sehr sich Corneille im symmetrischen Antithesenspiel der Intrigue gefiel, sieht man daraus, daß er Rodogüne für sein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Lessing zu verweisen, der es lustig genug ins Licht gesetzt, wie sich die beiden trübseligen Prinzen zwischen einer Mutter, welche sagt: „Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben," und einer Geliebten, welche sagt: „Wer die Mutter ermordet, den erwähle ich zum Gemahl," albern hin und her hetzen lassen, statt die beiden Furien kurz und gut mit einander einzusperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Akt zurück, als eine der herrlichsten Erscheinungen der französischen Bühne. Diese absondernde Beurteilung von Kunstwerken, welche Teile im Widerspruch mit dem Ganzen lobt, ohne das sie nicht bestehen können, ist uns gänzlich fremd.

Was den Heraclius betrifft, so giebt sich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemühte er sich vergeblich abzuleugnen, daß dieser jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille giebt zwar alles für seine Erfindung aus, allein er hatte auch nur notgedrungen anerkannt, was er dem Verfasser des spanischen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nämlich die Ungewißheit des Tyrannen Phocas, wer von den beiden Jünglingen sein eigner Sohn oder der Sohn seines ermordeten Vorgängers ist, hat mit dem eines Schauspieles von Calderon große Ähnlichkeit und die Geschichte gab nichts dergleichen an die Hand; im übrigen ist die Anlage freilich ganz verschieden. Wie dem auch sei, beim Calderon steht die sinnreiche Kühnheit ausschweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältnis mit dem erhöhten Farbenzauber der Poesie; beim Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es kostet,

11. Lessing, vgl. oben S. 104 zu Z. 5 ff.

eine schwerfällig gesponnene Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragischer Epigrammen ohne allen Genuß für die Phantasie entschädigt.

Nicomedes ist ein politisches Lustspiel, dessen Trockenheit durch den durchgehends ironischen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dies ist es ungefähr, was vom Corneille noch auf der Bühne erscheint. Seine späteren Werke sind durchaus nur Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem und jenem schwierigen Fall. Man könnte eben so gut eine Schachpartie als Trauerspiel aufführen.

Wenn man die Geduld hat, sich durch die unlesbaren Stücke Corneilles hindurchzuarbeiten, so wird man mit Verwunderung wahrnehmen, daß sie nach denselben Grundsätzen gebaut und bis auf die Vernachlässigung des Stils mit nicht geringerem Aufwand dessen, was ihm für Kunst galt, ausgeführt sind, als seine bewunderten Werke. So hat z. B. der Attila in der Anlage eine auffallende Ähnlichkeit mit der Rodogüne. Merkwürdig ist es, in seinen eignen Beurteilungen zu sehen, auf was für unwesentliche Dinge er ein Gewicht legt, und wie er dabei um den höchsten Zweck der tragischen Dichtung, die Tiefen der menschlichen Gemüter und Schicksale zu enthüllen, ganz unbekümmert scheint. Bei der ungünstigen Aufnahme, die er häufig zu berichten hat, weiß er immer als Ausflucht für seine Eigenliebe irgend einen Nebenumstand vom Zaun zu brechen, der an dem Unfalle schuld gewesen sein soll.

An den zwei ersten Jugendversuchen Racines verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegsamkeit, womit er sich in die Schranken fügte, die Corneille der von ihm geöffneten Bahn gesetzt hatte. In der Andromache machte er sich frei, und war zum erstenmal er selbst. Er drückte die innern Kämpfe und Widersprüche der Leidenschaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man sie auf der französischen Bühne noch nicht vernommen hatte. Andromaches Witwentreue und mütterliche Zärtlichkeit ist rührend schön; die stolze Hermione reißt selbst in ihren wilden Verirrungen hin. Ihr Abscheu vor dem Orest, nachdem er das Werkzeug ihrer Rachbegierde geworden, und sein ver-

26. sein soll. Hier schließt in der dritten Ausgabe die zwanzigste Vorlesung.

zweiflungsvolles Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung, ist beinahe tragisch groß zu nennen. Die männlichen Rollen sind, wie meistenteils beim Racine, weniger vorteilhaft ausgestattet. Das beständige Drohen des Pyrrhus, den Astyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben seinen galanten Beteurungen, ist der Kunstgriff eines Henkers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, sich den Orest nach seiner grausen That als einer spröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Silbe erwähnt, er schien ihn das ganze Stück hindurch vergessen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das ist ein seltsamer Widerspruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu sehr das Ansehen gewisser Kinderspiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaschen sucht.

Am Britannicus habe ich schon oben die historische Gründlichkeit der Darstellung gepriesen. Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen, und mit so bescheidner Farbenmischung ausgemalt, daß von seiten der Charakteristik wohl kein französisches Trauerspiel vorzüglicher ist. Racine hat hier die Kunst besessen, vieles Nichtgesagte verstehen, und die Zukunft voraus erblicken zu lassen. Nur eine unhaltbare Zusammenstellung, die dem Dichter entschlüpft ist, will ich rügen. Er schildert uns den grausamen Wollüstling, den die Erziehung nur scheinbar gezähmt hatte, wie er zuerst aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch spricht Narcissus am Schlusse des vierten Aktes, als hätte er sich schon damals als Schauspieler und Wagenlenker dem Volk preisgegeben. Zu dieser Schmach sank er erst durch ernste Verbrechen abgehärtet herab. Den vollständigen Nero, d. h. neben dem schmeichlerischen und feigen Wüterich in derselben Person den eitlen Phantasten vorzustellen, der als Dichter, Sänger, Schauspieler, beinahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangst Homerische Verse anführte, dürfte nur in einem gemischten Schauspiele möglich sein, und nicht wo durchgängig tragische Würde gefodert wird.

Gegen die Berenice, diese Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzessin, scheinen mir die französischen Kunstrichter gewöhnlich sehr ungerecht zu sein. Es ist zwar ein idyllisches Trauerspiel, aber voll zarter Gemütlichkeit. Niemand weiß weibliche Schwächen

schonender mit einer gewissen Würde zu umkleiden als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längst alle Beweise ihrer Zärtlichkeit zugestanden hat, wiewohl es sorgfältig verschleiert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die schmachtend ihr Entsagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes ist die überlästige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet soll Corneille bei der ersten Aufführung geurteilt haben, diese Türken seien sehr französiert. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptsächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvizier ist wohl türkisch genug, und wenn sich eine Sultanin einmal zum Sultan macht, so mag sie auch so sultanisch das Schnupftuch zuwerfen als die abscheuliche Roxane. Übrigens habe ich schon bemerkt, daß die Türkei in ihrer baren Roheit schwerlich einem gebildeten Publikum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dies, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdrosseln waren Motive, die im Serail nicht entraten werden konnten, und so giebt er verschiedentlich sehr zierliche Umschreibungen vom Strangulieren. Dies ist eben widersprechend: wenn man mit dem Gedanken einer Sache so vertraut ist, so nennt man sie auch bei ihrem wahren Namen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Ähnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwei Brüder bewerben sich um die Braut ihres Vaters, der mit List heraus bringt, welchen sie liebt, indem er sich stellt, als wollte er sie abtreten. Die Bestürzung beider Söhne, da sie erfahren, daß der tot geglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, ist in der That ungemein komisch Der eine ruft: Qu'avons-nous fait! So erschrecken Schulknaben, die sich eines Unfugs bewußt sind, wenn der Lehrer unvermutet hereintritt. Die politische Scene, wo Mithridat seine Söhne über den großen Entwurf der Eroberung Roms zu Rate zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, ist zwar logisch in den Zusammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen, und dem Eindruck, den es bewirken soll, paßt sie dennoch nicht. Alle Teilnahme richtet sich auf Monime, sie ist eine von Racines liebenswürdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Über kein Werk dieses Dichters möchte das Urteil deutscher Leser wohl weiter von dem der französischen Kritiker und ihres

ganzen Publikums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt sie für das Trauerspiel aller Zeiten und Völker, welches sich der Vollkommenheit, in sofern sie dem Menschen vergönnt ist, am meisten nähere, und seine Landsleute stimmen ihm ziemlich allgemein bei. Wir sehen darin nur eine modernisierte griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Überlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguierende Eriphile zerstört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Laharpe behauptet, der Achilles des Racine sei sogar homerischer als der des Euripides. Was soll man darauf sagen? Um die Aussprüche solcher Kunstrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderst die Griechen vergessen.

Über die Phädra darf ich mich um so kürzer fassen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet. Mag Racine noch so viel vom Euripides und Seneca entlehnt, noch so viel an jenem verdorben und an diesem nicht gebessert haben, so war es doch ein großer Fortschritt von der beliebten Manier seiner Zeit zum echteren tragischen Stil. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenossen eben darum so sehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, sondern alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putzkabinett verkleinert war, so muß man den Dichter um so mehr bewundern, der noch in diesem Grade die alten Dichter fühlte, und Mut hatte, sich an sie anzuschließen, der gegen den herrschenden verschrobenen Geschmack so viel Reinheit und unverkünstelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich gesagt hat, der einzige Unterschied zwischen seiner Phädra und der des Pradon sei, daß er zu schreiben wisse, so that er sich selbst schreiendes Unrecht, und ließ sich von der unseligen Lehre seines Freundes Boileau verblenden, als ob das Wesen der Poesie in Diktion und Versbau, und nicht in Dichtung und Darstellung bestände.

Die zwei letzten Stücke Racines sind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche seines Lebens, beide auf dieselbe Veranlassung geschrieben, aber einander sehr ungleich. Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; zur Ergötzung für artige Fräulein in einer frommen Erziehungsanstalt eingerichtet, geht es nicht

14 f. Über ... Schrift gewidmet, s. oben S. 34 zu Z. 26.

sonderlich über seine Bestimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorstellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunst angesehen; Schmeichelei und Schadenfreude wußten Anspielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus sollte Ludwig der Vierzehnte, Esther Frau von Maintenon sein, die nur beiläufig erwähnte stolze Vasti deutete man auf Frau von Montespan, und Haman auf den Minister Louvois. Das ist in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geschichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er sich zum letztenmal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke Sie ist nicht nur sein vollendetstes Werk, ich trage kein Bedenken, sie unter allen französischen Tragödien für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Stil der Griechen am meisten nähert, wie denn auch der Cäsar völlig im Sinne der Alten, nur nach unsrer Musik und Einrichtung der Bühne auf andre Weise eingeführt ist. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannigfaltigkeit, zuweilen Anmut, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend. Alles wird von Einem Hauche beseelt: von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Echtheit dies Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln läßt. Dies eben fehlt so vielen anmaßlichen französischen Kunstwerken: nicht innige Liebe zur Sache, sondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat sie eingegeben, und so blickt überall die Künstlereitelkeit hervor und erkältet das Gemüt.

Man weiß das unglückliche Schicksal dieses Stücks. Gewissenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen (die der gallicanischen Kirche ausschließlich eigen zu sein scheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und diese Verwerfung dauerte noch lange nach

Racines Tode fort. So unfähig alles Ernstes war der läppische Geschmack dieses Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen suchte, als sein Bruder, als er durch „jene Zärtlichkeiten, die so sehr gefallen", wie Pradon sagt, sich um die Gunst der Zuschauer bewarb. Von seinen zahlreichen, der Vergessenheit überantworteten Trauerspielen haben sich nur zwei auf der Bühne behauptet: der Graf von Essex und Ariadne. Die letztere ist ganz nach dem Muster der Berenice gebildet: eine Tragödie, deren Katastrophe im eigentlichen Verstande in einer Ohnmacht besteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlassen, von ihrer eigenen Schwester verraten sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt So oft sich eine Schauspielerin mit einnehmender Gestalt und sanfter Stimme dazu findet, wird sie immer Teilnahme einflößen. Die übrigen Rollen: der kalt verlegene Theseus, die intriguierende Phädra, die bis zu Ende ihre Verstellung gegen eine ihr vertrauende Schwester fortsetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Önarus, der sich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, sind gar zu kläglich und oft sogar lächerlich. Übrigens sind die wüsten Felsen von Naxos hier ganz zu modernen Gesellschaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit sie bevölkert sind, suchen die unglückliche Prinzessin, die allein etwas Natur in sich hat, auf feine Art beiseite oder einander zuzuschieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwischen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partei wollte ihn, da er schon hoch in Jahren war, Voltairen entgegen, ja weit über ihn stellen. Nur leidenschaftliche Parteilichkeit oder ein höchst verkehrter Geschmack, oder, was am wahrscheinlichsten ist, beides zusammen konnten zu einer solchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn weit entfernt, zur Läuterung der tragischen Kunst beigetragen zu haben, schließt er sich unverkennbar nicht an die besseren, sondern an die manierierten Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bei gänzlicher Unbekanntschaft mit den Alten überhebt er sich gegen sie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkischen Romane eines Calprenede und andrer von gleichem Schlage: aus diesen schöpfte er seine über-

ladenen und schlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er fast überall wieder anbringt, ist die unbewußte oder wissentliche Verkleidung der Hauptpersonen unter fremden Namen, wovon im Heraklius das erste Beispiel gegeben war. So lernt sich Orest in seiner Elektra erst nach der Mitte des Stückes kennen. Die beiden Geschwister und ein Sohn und eine Tochter Ägisths sind fast nur mit ihrer Doppelliebschaft beschäftigt, die zur Hauptsache weder hilft noch schadet; und Klytämnestra wird durch eine aufgefangene Wunde wider Willen Orests, der sie nicht kennt, umgebracht. Die Ausschweifungen jeder Art, z. B. die Schamlosigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenschaft beharrt, nachdem sie erfahren, daß deren Gegenstand ihr leiblicher Sohn ist, nicht zu erwähnen. Einige leere Wütereien und Gemeinplätze des Grausens haben dem Crebillon den Beinamen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maßstab für den barbarisch verkünstelten Zeitgeschmack, und den unendlichen Abstand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man geraten war, abgeben kann. Es ist, als ob man in der Malerei den Coypel wegen seiner Schnörkeleien den Majestätischen nennen wollte.

Voltairen ist von seinem ersten Eintritt in die dramatische Laufbahn weder die Einsicht abzusprechen, daß man höher und weiter streben müsse, noch der Eifer, dies wirklich zu leisten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie sehr er selbst noch in Nationalvorurteilen befangen war, gegen die er sich erhob, das ist eine andere Frage. Zur leichtern Übersicht seiner Werke wird es dienlich sein, die Stücke, worin er mythologische Stoffe, und die, worin er römische Geschichte behandelt hat, zusammen zu stellen.

Seine früheste Tragödie, Ödipus, ist ein Gemisch von Annäherung an die Griechen*) (mit dem Vorbehalt, versteht sich, es besser zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrschende Manier. Die echteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles,

*) Die Bewunderung für sie scheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu sein. Er erzählt in seinem Briefe an die Herzogin von Maine von dem Orest, wie er in seiner frühesten Jugend in einem fürstlichen Hause Zutritt gehabt, wo man sich mit Lesung des Sophokles, aus dem Stegreife übersetzend, beschäftigte, und wo es Männer gab, welche die Überlegenheit des griechischen Theaters über das französische anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bei der allgemeinen Hintansetzung des Studiums der Klassiker, vergeblich suchen, vollends unter Weltleuten.

17 ff. Es ist ... nennen wollte. Wilh. Schlegel meint Antoine Coypel (1661—1722), den Sohn Noël Coypels (1628—1707), den maniertertesten Vertreter der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts.

den er in seinen Vorreden lästert, und gegen dessen Katastrophe die seinige doch nur matt ist. Nicht weniges aber ist aus dem frostigen Ödipus des Corneille in diesen übergegangen, besonders nimmt der in die Jokaste verliebte Philoktet hier ungefähr dieselbe Stelle ein, wie dort Theseus und Dirke. Voltaire entschuldigt sich mit der Tyrannei der Schauspieler, der ein junger noch unberühmter Schriftsteller sich nicht entziehen konnte. Zu bemerken sind die häufigen Anspielungen gegen die Priester, den Aberglauben u. s. w., welche schon so früh die nachmalige Richtung seines Geistes verrieten.

In der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, sollte nun die Wiedererweckung der echten griechischen Tragödie, dieses schwierige, lange angekündigte und vorbereitete Werk, zur Vollendung gebracht werden. Das wirklich Verdienstliche ist die Ausschließung der herkömmlichen Liebeleien (wovon aber doch schon Racine in der Athalie das Beispiel gegeben hatte); denn sonst bedarf es für deutsche Leser kaum einer Erinnerung, wie vieles nicht so recht im griechischen Geiste gedacht ist. Auch sind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuschnitt. Die übrigen Mängel des Stückes hat Lessing umständlich und, fast möchte ich sagen, allzu scharf gerügt. Eine gewisse Gunst wird diesem Trauerspiele auf der Bühne bei einer guten Darstellung schwerlich entstehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust ihres einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmut aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Teilnahme wohlthätig wird und von jeder peinlichen Einmischung frei bleibt. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß das Stück Voltairen nur sehr bedingterweise zugehört. Wie viel er Maffei entlehnt und wie er nicht immer zum besten abgeändert, hat Lessing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechischer Tragödien scheint mir die späteste, Orest, am weitesten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu sein, wiewohl keine Liebe eingemischt und die bloßen Vertrauten vermieden sind. Daß Orest den Ägisth zu stürzen unternimmt, ist nichts Sonderliches und ver-

19 ff. Die übrigen ... scharf gerügt, vgl. oben S. 104 zu Z. 5 ff. Der Marchese Francesco Scipione Maffei (1675—1755) ist Hauptvertreter des unter französischem Einfluß stehenden italienischen Dramas zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

dient keine starke Einzeichnung in die tragischen Jahrbücher der Welt. Es ist der Fall, den Aristoteles als den gleichgültigsten setzt, wo ein Feind den andern wissentlich angreift. Und hier will weder Orest noch Elektra etwas weiter: Klytämnestra soll verschont bleiben, kein Göttersspruch hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber sogar jene That verrichtet Orest kaum selbst: er geht dem Ägisth, man kann wohl sagen, einfältig ins Netz, und wird nur durch einen Aufstand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit List anzugreifen, wie sie es dem Agamemnon gethan hatten. Dies war gerechte Vergeltung; im offnen Kampfe zu fallen wäre für den Ägisth ein zu ehrenvoller Tod gewesen. Voltaire hat von seiner Erfindung hinzugesetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, sich seiner Schwester zu offenbaren; und weil er dies, hingerissen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkürlich. Das ist in der That ein wunderbarer Einfall von den Göttern, und eine unerhörte Bestrafung für ein leichtes ja edles Vergehen. Daß Klytämnestra nur so gelegentlich und aus Versehen erstochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beibehalten. Schwerlich wird sich ein französischer Dichter je an die eigentliche Aufgabe bei diesem Gegenstande wagen nämlich den Muttermord als vorsätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht vorzustellen. Es ist wahr, sobald man die Klytämnestra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, sondern reuig und durch Mutterliebe erweicht schildert, ist jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dies auch zu ihrem so besonnenen Verbrechen? Durch solche Herabstimmung ins Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beispiels verloren.

Wie die Franzosen sich überhaupt besser auf die Römer verstehen als auf die Griechen, so sollte man erwarten, Voltaires römische Stücke würden dem politischen Gehalt der Geschichte besser entsprechen, als seine griechischen der symbolischen Urbildlichkeit der Mythologie. Dies leistet aber nur Brutus, das früheste und einzige verständig angelegte darunter. Voltaire entwarf dies Trauerspiel in England, er hatte aus Shakespeares Julius Cäsar gelernt, was die Öffentlichkeit republikanischer Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und so wollte er gewissermaßen

2 f. Es ist ... wissentlich angreift, vgl. die Arist. Poet. c. 11.

einen Mittelweg zwischen Corneille und Shakespeare einschlagen. Der erste Aufzug eröffnet sich majestätisch, die Katastrophe ist kurz aber ergreifend behandelt, die Grundsätze der echten Freiheit sind überall mit gediegener Beredsamkeit ausgesprochen. Brutus selbst, sein Sohn Titus, der Gesandte des Königs und das Haupt der Verschwörer sind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenschaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, ist nicht unwahrscheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geschilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beistimmen, wenn er meint, Tullia sollte stolz und heroisch gesinnt sein, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republikanischen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte schüchterne Weiblichkeit? Es ist wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Wesen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäsars Tod ist ein verstümmeltes Trauerspiel: es endigt mit der vom Shakespeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäsars Leiche, d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zusammengestückt und verfehlt ist es in allen seinen Teilen! Welche grob gesponnene und in der Eile hingepfuschte Verschwörung! Welch ein blödsinniger Cäsar, dem die Verschwornen ins Angesicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäsar sei sein Vater, ja sogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderische Hand an ihn legt, ist greuelhaft und zugleich höchst unrömisch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurteilt, bietet die Geschichte viele Beispiele dar; die Gesetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hause ein unumschränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, selbst zur Rettung der Freiheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach ist der Schauplatz auf dem Kapitol, hier verschwört man sich am hellen lichten Tage, Cäsar geht dazwischen aus und ein. Allein die Leute scheinen selbst nicht recht zu wissen, wo sie sind, denn Cassius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieselben Unschicklichkeiten finden sich im Catilina wieder,

der nur um weniges besser ist. Aus Voltaires Äußerungen über die dramatische Behandlung einer Verschwörung, die ich in der vorigen Vorlesung anführte, ließe sich schon schließen, er habe sich nicht darauf verstanden, wenn es nicht einleuchtend wäre, daß das französische System eine echte Darstellung dieser Art überhaupt unmöglich macht. Nicht nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, sondern auch wegen der gefoderten Würde des poetischen Ausdrucks, der sich der genauen Erwähnung einzelner Umstände widersetzt, worauf doch alles ankommt. Die Machinationen einer Verschwörung, die Bemühungen sie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdischen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu sprengen suchen. Der Verstand der Zuschauer muß daher besonders in Anspruch genommen werden, um die Kunst der Minierer zu begreifen. Hätte Catilina und sein Anhang nicht mehr List und tiefe Verstellung, und Cicero nicht mehr entschlossene Klugheit aufgewandt, als ihnen vom Voltaire geliehen wird, so hätte der eine Rom nicht in Gefahr gesetzt, und der andre es nicht gerettet. Das Stück dreht sich immerfort auf demselben Punkte herum, alle schreien gegen einander, aber niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entschieden. Wenn man die einfache Erzählung des Sallustius liest, so erscheint sie als die echte Poesie des Gegenstandes, und Voltaires Behandlung daneben als schülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einsicht in den wahren Zusammenhang menschlicher Angelegenheiten hat Ben Jonson die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu seinen anerkannt mißlungenen Unternehmungen im Alter. Es sind endlose Deklamationen über die Achtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechterei von Handlung aufgestutzt. Hier finden wir auf einer Insel in dem kleinen Flusse Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten sitzend, während Ungewitter, Erdbeben und Vulkane toben; eine Julia und den jungen Pompejus wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl sie auf festem Lande reisen, und was der Abgeschmacktheiten mehr sind. Voltaire, vermutlich um den geringen Erfolg bei der Aufführung zu entschuldigen, sagt: „dies Stück sei vielleicht im englischen Geschmack“. Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerspielen zurück, worin

Voltaire zum Teil noch unversuchte Gegenstände auf die Bühne gebracht, und die hauptsächlich seinen Ruhm in der dramatischen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragischen Poesie in Darstellung der Liebe und Eifersucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Lessing behaupten, Voltaire habe sich bloß auf den Kanzleistil der Liebe verstanden. Das Gefühl redet oft bei ihm mit feuriger Stärke, wenn schon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz sich enthüllt. Allein ich vermisse an Zairens Empfindungsweise das orientalische Kolorit: im Serail erzogen, sollte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichsam in den Blumendüften des Morgenlandes berauscht, sich dem Gegenstande ihrer Leidenschaft anschmiegen. Ihre phantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für solch einen Gegenstand denken? Orosman macht zwar seinerseits Ansprüche auf europäisches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm ist nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in rohes Wüten und despotische Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigstens die ihm zugeschriebene Großmut durch einen berühmten historischen Namen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freigesinnten saracenischen Monarchen kennen. So aber neigt sich alle Gunst auf die unterdrückte christliche und ritterliche Seite, und die glorreichen Namen, die sie aufzuweisen hat. Was ist rührender als der königliche Märtyrer Lusignan, der biedre und fromme Nerestan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlösung seiner Glaubensgenossen unternehmend ist? Die Scenen, worin sie erscheinen, sind durchgehends vortrefflich, besonders der ganze zweite Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug gepriesen werden. Allein die große Wirkung dieses Aufzuges schadet meines Bedünkens dem Übrigen. Wünscht wohl jemand im Ernst die Verbindung Zaires mit Orosman, außer Zuschauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung schmeicheln mag, oder Zuschauer, die selbst noch in den Bethörungen der Jugend verstrickt sind? Können

4. Tancred. Zu dem folgenden vgl. man Schlegels Aufsatz „Über einige tragische Rollen von Frau von Staël dargestellt" (Berlinischer Damenkalender auf das Gemein-Jahr 1807; Schlegels sämtl. Werke herausgeg. von Böcking 9, 267 ff.). — 6 ff. Wir möchten ... Liebe verstanden, vgl. oben S. 104 zu Z. 5 ff.

andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans so übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienstliches Wagestück (so seltsame Vorurteile herrschten in Frankreich) in der Zaire französische Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire ging Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter seinen Landesgenossen berührte Begebenheit der neueren Geschichte. Wie dort ritterliche und saracenische Denkart, so stehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Kontraste der alten und neuen Welt haben zu dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden ist, finde ich in diesem Stücke mehr historischen Gehalt, und mehr von dem, was man symbolische Behandlung nennen kann, als in den meisten französischen Trauerspielen. Zamor stellt uns den noch freien, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman den Übermut der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Christentums. Alzire steht zwischen diesen streitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwischen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der ersten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe sprechen alle menschlichen Antriebe, welche Zaire gegen sich hat. Der letzte Auftritt, wo der sterbende Gusman hereingetragen wird, ist wohlthätig erschütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterschied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, sind von einem historischen Zuge entlehnt: es sind die Worte des Herzogs von Guise an einen Protestanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, sie so angewandt zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrscheinlichkeiten in der Anlage, die sich leicht entdecken lassen und oft gerügt worden sind, scheint mir Alzire der glücklichste Wurf und die gelungenste unter allen Kompositionen Voltaires.

Im Mahomet hat sich die Unlauterkeit der Absichten an dem Künstler schrecklich gerächt. Er beteure noch so sehr, er habe es nur gegen den Fanatismus gemeint, er hat unleugbar die Ver-

34. Mahomet. Nicht zu vergessen ist, daß Goethe Voltaires Mahomet 1800 auf die Weimarer Bühne gebracht hatte. 1801 erschien seine Bearbeitung des Tancred auf der deutschen Bühne.

derblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und sich dazu alles für erlaubt gehalten. So ist ein Werk entstanden, das Wirkung macht, aber eine schreiende peinliche Wirkung, wogegen sich die Menschlichkeit, die Philosophie und der religiöse Sinn in gleichem Grade empört. Voltaires Mahomet macht zwei unschuldige Geschwister, die ihn als einen Gottgesandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dies durch die Triebfeder einer blutschänderischen Liebe, worein sie ebenfalls durch seine Zulassung unwissentlich verfallen sind; den Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer seines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewiesen, belohnt er durch Gift, und spart die Schwester zum Opfer seiner ekeln Lüste auf. Dieses Gewebe von Abscheulichkeiten, diese kaltblütige Wollust an der Bosheit liegt vielleicht über die Grenzen der Menschheit hinaus, gewiß aber über die Grenzen der poetischen Darstellung, wenn auch etwas so Ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Mißgeburt vorkommen sollte. Und hievon abgesehen: welche Entstellung, ja Verzerrung der Geschichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er sie entkleidet, an orientalisches Kolorit ist nicht zu denken. Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverlässig ein begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis ist aus französischen Manieren und mißverstandnen Nachahmungen bunt zusammengestückt. Da ist etwas Hamlet und etwas Klytämnestra und Orest, aber von keinem etwas Rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne ist sogar aus der Semiramis des Crebillon in diese übergegangen. Die Erscheinung des Ninus ist ein Mittelding von dem Geist im Hamlet und dem Schatten des Darius beim Äschylus. Daß sie überflüssig sei, haben selbst die französischen Kritiker eingesehen. Lessing hat das Gespenst durch Spott verscheucht. Unter vielen Lastern gegen die Weise ordentlicher Gespenster hat es auch dieses an sich, seine Reden entsetzlich auf Schrauben zu stellen. Nachdem Voltaire so viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerspiel geeifert, hat er dennoch das sich kreuzende Doppelpaar von

32 f. Lessing ... verscheucht, vgl. oben S. 104 zu Z. 5 ff.

Verliebten, die sogenannte partie quarrée, in diesem Schauspiel, welches eine ganz neue Gattung begründen sollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmischungen gebaut, und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verschmäht es, sich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr setzen würde; und Tancred, wiewohl berechtigt sie für treulos zu halten, verficht sie im Zweikampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod gesucht, als sich der unselige Irrtum aufklärt. Von dieser Seite ist das Stück untadelig und des größten Lobes wert. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geschwächt. Der Deutlichkeit schadet es sehr, daß wir den Brief ohne Überschrift, der alles verursacht, nicht sogleich anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unsern Augen abgeschickt wird. Die politischen Erörterungen im ersten Aufzuge sind lästig; Tancred erscheint erst im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Scene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünschungen am Schlusse sind disharmonisch mit der tiefen aber sanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die sich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltairen wohl erlassen mögen, in der früher geschriebenen Chinesischen Waise den großen Dschingiskan verliebt vorzustellen. Dieses Schauspiel sollte den Titel führen: Die Eroberung von China nebst Bekehrung des greulichen Tartarchans u. s. w. Das ganze Interesse dreht sich um zwei Kinder, die man nicht zu sehen bekommt. Die Chinesen werden als die tugendhaftesten und weisesten aller Menschen vorgestellt, und fließen über von philosophischen Sittensprüchen. Wie Corneille im Alter seine Personen sämtlich zu Politikern machte, so stattete Voltaire die seinigen mit Philosophie aus, und bediente sich ihrer, um seine Lieblingsmeinungen zu predigen. Corneilles Beispiel schreckte ihn nicht ab, als in ihm die Kraft zur Darstellung der Leidenschaften erloschen war, eine Anzahl matter und verfehlter Hervorbringungen ans Licht zu fördern.

Seit Voltaire ist die Verfassung der tragischen Bühne der

Franzosen ungefähr dieselbe geblieben. Noch ist kein Talent aufgestanden, das Kraft genug gehabt hätte, die Kunst um einen Schritt vorwärts zu führen, und verjährte Vorurteile durch den Erfolg siegreich zu widerlegen. Mancherlei Versuche sind gemacht, die sich aber meistens bald an dies, bald an jenes unter dem bisher Geleisteten anschließen, ohne es zu übertreffen. Die Bemühung, mehr historischen Umfang in die dramatische Darstellung zu bringen, scheitert an den hergebrachten Einschränkungen. Von den in Frankreich selbst geschehenen sowohl theoretischen als praktischen Angriffen auf das herrschende Regeln-System wird es am schicklichsten sein, bei Übersicht des heutigen Zustandes der französischen Bühne ein Wort zu sagen, wenn wir erst vom Lustspiele und den übrigen Nebengattungen gesprochen, da man hiedurch entweder neue Gattungen zu stiften, oder die Grenzscheidungen der bisherigen als willkürlich einzureißen versucht hat.

Zwölfte Vorlesung.

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakespeare. Sein Zeitalter und seine Lebensumstände. In wie fern das Kostüm notwendig oder entbehrlich. Shakespeare der größte Charakteristiker. Die Echtheit seines Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakespeares Sprache und Versbau. Beurteilung seiner einzelnen Werke: der Lustspiele, Trauerspiele und historischen Schauspiele. Anhang über die angeblich Shakespearen untergeschobenen Stücke.

Unserm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem englischen und spanischen Theater zu beschäftigen. Wir wurden im vorhergehenden schon verschiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beiläufig zu erwähnen, teils um manche Begriffe durch den Gegensatz in ein helleres Licht zu setzen, teils wegen des Einflusses, den sie nach außen hin verbreitet haben. Sowohl die Engländer als die Spanier besitzen eine sehr reiche dramatische Litteratur, beide haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauspieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im ganzen genommen, ungemeines Geschick für dramatische Belebung und Einsicht in das Wesen theatralischer Wirkung beweisen. Die Geschichte ihres Theaters hat keinen Zusammenhang mit der des italienischen und

16. In der dritten Auflage der fünfundzwanzigsten bis einunddreißigsten Vorlesung entsprechend.

französischen, denn es hat sich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Versuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzosen zurückzuführen, sind entweder ohne Folgen geblieben, oder erst sehr spät in den Zeiten des Verfalls zum Vorschein gekommen. Die Ausbildung dieser beiden Bühnen ist ebenfalls unabhängig von einander; die spanischen Dichter haben die englischen durchaus nicht gekannt, und bei diesen konnte ich in der älteren und bedeutendsten Periode noch keine Spur der Bekanntschaft mit spanischen Schauspielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erst in der Zeit Karls des Zweiten finden sich Übersetzungen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menschengeschlecht so vielfältige Mitteilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation stattgefunden, und der menschliche Geist ist mehrenteils so träge zum Erfinden, daß das Ursprüngliche in jedem Fache geistiger Bemühungen überall eine seltne Erscheinung ist. Wir sind begierig zu sehen, wie es geraten wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen, sich bestreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn sie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüstungen, alles Baugerät aus eignen Mitteln herbeischaffen. Wir teilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen. Diesen anziehenden Anblick würde uns die Geschichte des griechischen Theaters gewähren, wenn uns dessen roheste Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeschrieben wurden: allein es ist leicht, aus der Vergleichung des Äschylus mit dem Sophokles weiter zurück zu schließen. Die Griechen hatten ihre Schauspielkunst von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es schon eine Endschaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandrinischen Dichter nach den großen Mustern gelehrt und kritisch Dramen ausarbeiteten. Bei den Römern trat das Gegenteil ein: sie hatten Form und Gehalt ihrer Schauspiele von den Griechen überkommen, sie versuchten es nie, hierin mündig zu werden und ihre eigne Sinnesart auszusprechen; deswegen nehmen sie auch in der Geschichte der dramatischen Kunst eine so un-

bedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunstrichter, welche die Alten auf solche Weise für musterhaft halten, daß in der Poesie wie in allen übrigen Künsten kein Heil zu hoffen sei außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten: jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über diese Ansicht schon im Eingange gegenwärtiger Vorlesungen das Nötige im allgemeinen erinnert, müssen uns aber hier noch etwas näher damit einlassen.

Wäre die Behauptung richtig, so würde alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakespeare und Calderon, unterscheidet, sie bloß unter die Alten herabsetzen; sie würden auf keine Weise für die Theorie wichtig sein, und könnten höchstens durch die Annahme merkwürdig scheinen, der Eigensinn dieser Nationen, sich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern desto unbeschränkteren Spielraum gelassen haben, ihre angestammte Originalität, wiewohl gleichsam hinter dem Rücken der Kunst, zu offenbaren. Allein selbst diese Annahme dürfte bei näherer Beleuchtung sehr zweifelhaft werden. Der dichterische Geist bedarf allerdings einer Umgrenzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freiheit zu bewegen, wie es alle Völker schon bei der ersten Erfindung des Silbenmaßes gefühlt haben; er muß nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfließen, wirken, wenn seine Kraft nicht ins Leere hinaus verdunsten soll.

Formlos zu sein, darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mechanisch, und nicht, wie er sollte, organisch gefaßt wird. Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat,

ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Krystallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle echten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Äußres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neueren Dichtarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und sie nach deren Begriffe beurteilt, so ist dies eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Altertums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bei deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt noch wissen wollen, viel Eignes und Abweichendes haben wird, sogar seltsam Abstechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabei ein gemeinschaftliches Muster der Nachahmung vor Augen gehabt: dies wird schon jedermann voraussetzen, und das Gegenteil würde eher befremdlich scheinen. Wenn aber die gleichzeitig entstandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweier Völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser Hinsicht so weit von einander abstehen wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verschiedenheiten die auffallendsten Züge der Verwandtschaft an

sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich die Vermutung aufdrängen, bei der Entwickelung beider habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Princip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Litteratur, die aus Nachahmuug der Alten erwachsen, so viel wir wissen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeitgenossen und verständigen Bewunderer des Shakespeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, so würden beide, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik*) eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, oder einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher im Auslande geleistet worden, anzuerkennen.

Die Ähnlichkeit des englischen und spanischen Theaters besteht nicht bloß in der kühnen Vernachlässigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermischung komischer und tragischer Bestandteile: was man immer noch als bloß verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß sie sich nämlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meinung gewisser Kunstrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; sondern sie liegt weit tiefer im innersten Gehalt der Dichtungen, und in den wesentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form ein wahres Erfordernis wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält. Was sie mit einander gemein haben, ist der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen. Doch

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Hr. Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Litteratur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgiebt, so ist dies, aufs gelindeste gesagt, ein Irrtum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller echten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen gut und schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.

32. Adam Heinr. Müller (1774—1829), Freund Heinrichs von Kleist und Nebenbuhler der Schlegels: „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Litteratur.“ Dresden 1806. Vgl. unten Fr. Schlegels Recension.

damit wir uns gleich mit der gehörigen Einschränkung erklären, so ist unsers Erachtens das spanische Theater bis zu seinem Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts fast durchgehends romantisch; das englische ist es nur in seinem Stifter und größten Meister Shakespeare auf vollkommne Weise: in den späteren ist das romantische Prinzip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verloren gegangen, wiewohl die kraft dessen eingeführten Verfahrungsweisen der dramatischen Darstellung dem Äußern nach ziemlich beibehalten worden sind. Wie sich dennoch hiebei die verschiedne Sinnesart zweier Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines südlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieses mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernst in sich gekehrt, dieses durch rege Leidenschaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am besten am Schlusse dieses Abschnittes in einer Parallele zwischen den zwei einzig großen Dichtern, Shakespeare und Calderon, zusammen gefaßt werden können.

Über den Ursprung und das Wesen des Romantischen sprach ich in der ersten Vorlesung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen: die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemessenen Weisen erteilten; wie dies schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur jedes

für sich umschreiben; was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; das Gefühl wird alles in allem zugleich gewahr.

Was nun die dichterische Gattung betrifft, womit wir uns hier beschäftigen, so verglichen wir die antike Tragödie mit einer Gruppe in der Skulptur: die Figuren entsprechen dem Charakter, ihre Gruppierung der Handlung, und hierauf ist, als auf das einzige Dargestellte, die Betrachtung bei beiden Arten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das romantische Drama denke man sich hingegen als ein großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mit abgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dies alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft.

Ein solches Gemälde wird weniger vollkommen begrenzt sein als die Gruppe, denn es ist wie ein ausgeschnittnes Bruchstück aus dem optischen Schauplatze der Welt. Indessen wird der Maler durch die Einfassung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig festzuhalten wissen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermisse.

In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen erteilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders zu den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüt lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht, was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigentümlich. Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Foderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne,

Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordenen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.

Der Wechsel der Zeiten und Örter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüter mit geschildert ist, und daß er der theatralischen Perspektive in Bezug auf das in der Ferne Angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb Versteckte zu statten kommt; der Kontrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältnis zu einander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln: sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten. In allen diesen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die englischen und spanischen Werke, welche vorzugsweise diesen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit sie auch sonst von einander abstehen mögen.

Wir handeln zuerst vom englischen Theater, weil es früher zur Reife gediehen ist als das spanische. Bei beiden müssen wir uns insbesondere mit Shakespeare und Calderon beschäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakespeare steht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Altertümer der englischen Bühne zu bemerken ist, wird sich bei der Übersicht ihrer Geschichte nachholen lassen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er ist zugleich der Gipfel und beinahe der Beschluß der dramatischen Kunst unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden soll, auf dessen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich alles sagen wollte, was ich bei seinen Werken empfunden und über sie gedacht habe. So wie bei einem Menschen, so macht auch vielleicht bei einem Dichter die allzuvertraute Bekanntschaft ungeschickt, sich in die Lage anderer zu versetzen, die ihn erst kennen lernen: man ist an seine auffallenden Eigenheiten zu sehr gewöhnt, um ihren ersten Eindruck beurteilen zu können. Dagegen sollte man von seiner Handelsweise, seinen geheimeren Absichten und der Bedeutung seines ganzen Thuns genauere Rechenschaft abzulegen wissen als andere.

Shakespeare ist der Stolz seiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der britischen Insel genannt. Er war schon der Liebling seiner Zeitgenossen, und nach dem Zwischenraume des puritanischen Fanatismus, der ungefähr ein Menschenalter nach ihm eintrat und alle freie Geistesbildung verbannte, nach der Regierung Karls des Zweiten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder sehr entstellt auf die Bühne brachte, ist sein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergessenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dies sage ich mit größter Zuversicht voraus, fortfahren gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhmes dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines obgleich in der Fremde gebornen Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt. Für das südliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu übersetzen,*) ein unüberwindliches Hindernis der allgemeinen Anerkennung. In England wetteifern die größten Schauspieler in Shakespeares Rollen, die Buchdrucker erschöpfen sich in prächtigen Ausgaben seiner Werke, die Maler in Darstellungen seiner Scenen. Shakespearen ist wie dem Dante die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zu teil geworden, als ein klassischer Autor des Altertums behandelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesearten verderbt schienen, mancherlei Verbesserungen versucht; man hat eine ganze vergessene Litteratur aus jener Zeit aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakespeares Ausdrücken und Anspielungen Dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. s. w., eine nicht

*) Diese Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Übertragung deshalb schon eine treue sei. Wie schlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet, und die ersten Aufzüge des Julius Cäsar in reimlose Alexandriner übersetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

35. Mrs. E. Montague, „An essay on the writings and genius of Shakespear, compared with the Greek and French dramatic poets, with some remarks upon the misrepresentations of Mons. de Voltaire“. (London 1769); übers. von Wilhelm Schlegels Lehrer und Freunde Joh. Joach. Eschenburg, „Versuch über Shakespears Genie und Schriften“. (Leipzig 1771.)

unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes wert; vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakespeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Verfassung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Kommentatoren sein. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurteilen, zu meistern: da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das Rechte, geschweige das Erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dolmetscher jener allgemeinen an Vergötterung grenzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu sein. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakespeare im Verhältnis zu seinen Auslegern als den Actäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großer Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsere Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urteilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenossen Shakespeares gar wohl, was sie an ihm hatten; sie fühlten und verstanden ihn besser als die meisten, die späterhin sich haben vernehmen lassen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu dem schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden.*) Indessen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakespeare sei ein rohes Genie gewesen, und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen auf gut Glück hingeschüttet. Ben Jonson, ein jüngerer Zeitgenosse und Nebenbuhler Shakespeares, der im Schweiße seines Angesichts, aber mit geringem Erfolg das englische Schauspiel nicht romantisch, sondern nach dem Muster der Alten zu bilden strebte, meinte, er habe nicht genug ausgestrichen, und weil er wenig Schulgelehrsamkeit besessen, verdanke er der Natur mehr als der Kunst. Auch der gelehrte und

*) Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.

zuweilen etwas pedantische Milton stimmt in diesen Ton ein, wenn er sagt*): „Unser süßer Shakespeare, das Kind der Phantasie, wirbelt seine angebornen wilden Waldgesänge.“ Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakespeares Süßigkeit, die verkannteste unter seinen Eigenschaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, sowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetorische Übungen im Lobpreisen des Dichters gemeint sind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben sie die Regellosigkeit seiner Stücke nach gar nicht auf sie anwendbaren Grundsätzen zu, sondern sie beschuldigen ihn des Bombastes, einer verworrenen, ungrammatischen, witzelnden Schreibart, und der verkehrtesten Possenreißerei. Pope behauptet, er habe gewiß besser, aber vielleicht auch schlechter als irgend ein anderer geschrieben. Alle Auftritte und Stellen, die seinem kleinlichen Geschmacke nicht zusagten, wollte er auf die Rechnung verfälschender Schauspieler setzen, und war auf dem besten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen schmählich verstümmelten Shakespeare zu bescheren. Man darf sich also nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutschen der neuesten Zeit ausgenommen,**) solche Urteile nach ihrer Unkenntnis übertreiben. Sie reden von Shakespeares Schauspielen als abenteuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüsten barbarischen Zeit von einem beinah verbrannten Gehirn ans Licht gefördert werden mochten; und Voltaire schlägt dem Fasse den Boden ein, indem er sich erdreistet zu sagen: Hamlet, das tiefsinnige Meisterwerk des philosophischen Dichters, „scheine von einem besoffenen Wilden herzurühren“. Daß Ausländer, besonders Franzosen, die oft von der Vorzeit und dem sogenannten Mittelalter so wunderlich sprechen, als ob erst durch Ludwig den Vierzehnten

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

**) Zuerst hat Lessing im gebührenden Tone über Shakspeare gesprochen, aber leider viel zu wenig gesagt, weil in der Zeit, als er die Dramaturgie schrieb, dieser Dichter noch nicht auf unserer Bühne erschienen war. Seitdem besonders Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst; Goethe im Wilhelm Meister; und Tieck in Briefen über Shakespeare (Poetisches Journal, 1800), die aber fast am Eingange abbrechen.

24 ff. Hamlet ... herzurühren, in der Einleitung zur Semiramis (1748), der „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“. — 31 ff. Von Lessings Dramaturgie kommen in Betracht St. 5, 10, 11 (Hamlet), 15 (Romeo und Othello; vgl. St. 74), 73 (Richard III.). Herders Aufsatz „Shakespear“ findet sich in der Aufsatzsammlung „Von deutscher Art und Kunst“. (Hamburg 1773.)

die Menschenfresserei in Europa wäre abgestellt worden, sich die Meinung von Shakespeares barbarischem Zeitalter eingeschwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer sich eine solche Verleumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geschichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen lassen, ist mir unbegreiflich. Shakespeare blühte und schrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Elisabeth und in der ersten König Jakob des Ersten, also unter gelehrten und die Wissenschaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die dessen Länder in mannigfaltige Wechselberührung setzte, hatte schon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Protestanten war in England sogleich mit Elisabeths Thronbesteigung entschieden; also kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrschenden Finsternis angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten war so lebhaft erwacht, daß sogar Frauen am Hofe, und die Königin selbst, mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut waren, und es wenigstens in der ersten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntnis, die man jetzt an den europäischen Höfen gewiß vergeblich suchen würde. Handel und Schiffahrt, welche die Engländer schon nach allen vier Weltteilen trieben, machten sie mit den Sitten und geistigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und sie waren damals, wie es scheint, gegen fremde Sitten gastfreier als jetzt. Italien hatte ungefähr alles, was seine Litteratur auszeichnet, schon gehabt, und man übersetzte in England fleißig aus dem Italienischen, sogar mit Glück in Versen. Auch mit der spanischen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt sich nachweisen, daß man den Don Quixote kurz nach seiner Erscheinung in England gelesen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Physik, und von dem man sagen kann, daß er, was von der herrschenden Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts noch diesen Namen verdient, in seiner Tasche hatte, war ein Zeitgenosse Shakespeares. Er wurde zwar erst nach dessen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf sein, damit ein solcher Denker aufstehen konnte! Manche Fächer des menschlichen Wissens sind seitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejenigen, welche für die Poesie ganz unersprießlich sind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staatswirtschaft macht man keine Gedichte. Ich habe an

einem andern Ort*) die Anmaßungen der heutigen sich so nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter verächtlich herabsieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach und haltungslos geworden. Der Hochmut auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menschliche Vernunft ist schmählich zu Falle gekommen, und was diese Pädagogen des Menschengeschlechts gebaut haben, ist wie Kartenhäuser zusammengestürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geselligkeit insbesondere betrifft, so muß man wohl unterscheiden zwischen Bildung und Abgeschliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechselmitteilung ganz und gar ein Ende macht, und alles unter die fade Einförmigkeit gewisser Formeln zwängt, war dem Zeitalter Shakespeares allerdings fremd, wie sie es großenteils noch dem heutigen England ist. Es war gesunde Kraftfülle vorhanden, die sich keck und oft mutwillig kund gab. Der ritterliche Geist war noch nicht erloschen, und eine Königin, die weit mehr für ihr Geschlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entschlossenheit, Klugheit und große Gesinnung in der That Begeisterung einflößen konnte, entflammte diesen Geist zu edler Ruhmbegierde. Auch Reste der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, so daß jeder große Herr fast einen kleinen Hof um sich hatte. Überhaupt war der Unterschied der Stände stark bezeichnet, und dies ist für den dramatischen Dichter sehr erwünscht. Im Gespräch liebte man rasche unerwartete Erwiderungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball so lange hin und her geschnellt wird, bis man sich müde daran gespielt hat. Dies und den Mißbrauch der Wortspiele (für welche der König Jakob selbst eine große Liebhaberei hatte, so daß man sich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen falschen Geschmack halten; aber es für ein Zeichen der Roheit und Barbarei zu nehmen, wäre eben so, als wenn man aus dem ausschweifenden Luxus eines Volkes auf dessen Armut schließen wollte. Dergleichen witzelnde Gespräche kommen beim Shakespeare häufig vor, wo es

*) In einigen Vorlesungen über den Geist des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitschrift Europa, zweiten Bandes erstes Heft.

36 f. Aus den Berliner Vorlesungen; vgl. die Einleitung.

sein Zweck mit sich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Gesellschaft zu schildern; es folgt daraus gar nicht, daß er sie gebilligt hätte. Hamlet sagt bei Gelegenheit des Totengräbers: „Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit drei Jahren darauf geachtet: das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt.“ Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat ins Gedächtnis sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narr'n an einer bessern Stelle,
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache preisgiebt.

Übrigens legt Shakespeare an tausend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den echten und feinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, sowohl von seiten des bäuerischen Ungeschicks als der gezierten Geckerei; er giebt nicht nur die treffendsten Lehren darüber, er stellt ihn dar in allen seinen Abstufungen nach Stand, Alter und Geschlecht. Was läßt sich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüsten Sitten jener Zeit gründen konnte? Etwa die Unanständigkeiten? Gälte dieser Beweis, so müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Augustus roh und ungesittet schelten, denn Aristophanes und Horaz, die doch beide für Muster der Urbanität galten, lassen es wahrlich nicht an den gröbsten Unanständigkeiten fehlen. Das verschiedene sittliche Urteil der Völker hierüber hängt von ganz andern Ursachen ab. Es ist wahr, Shakespeare bringt uns zuweilen in anstößige Gesellschaft; andre Male läßt er Zweideutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen selbst sagen. Dies war also vermutlich ein damals nicht unerhörter Mutwille. Dem großen Haufen zu gefallen that er es gewiß nicht, denn in vielen seiner Stücke kommt nicht das mindeste dieser Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit sind manche seiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man sieht, was sich andere dramatische Dichter in England, zu seiner Zeit und noch viel später, erlaubten, so muß man ihn vergleichungsweise keusch und sittsam nennen. Auch dürfen wir einige Umstände in der damaligen Einrichtung des

3. hätte. „Vielmehr scheint er selbst darüber zu spotten“: Zusatz der dritten Ausgabe.

Theaters nicht vergessen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt; die Zuschauerinnen gingen nicht anders als verlarvt ins Schauspiel. Unter dieser Karnevals-Verkleidung mochten sie sich dann gefallen lassen, manches anzuhören, und man getraute sich, es in ihrer Gegenwart zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Es ist löblich, wenn bei allem Öffentlichen, und also auch auf der Bühne, für Anständigkeit gesorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängstliche Splitterrichterei, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde wittert, ist ein zweideutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meistens verbirgt sich vielmehr das Bewußtsein einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieser Heuchelei. Die Vorsicht, nichts berühren zu lassen, was auf das sinnliche Verhältnis beider Geschlechter Bezug hat, kann auf einen Grad steigen, wo sie höchst lästig für den dramatischen Dichter wird, und der Kühnheit seiner Darstellungen den größten Abbruch thut. Nach solchen Bedenklichkeiten müßten manche der schönsten Verwickelungen in Shakespeares Schauspielen, z. B. G l e i c h e s mit G l e i c h e m, E n d e g u t a l l e s g u t, auch noch so schonend behandelt für anstößig erklärt werden.

Wenn sonst kein anderes Denkmal vom Zeitalter der Elisabeth auf uns gekommen wäre als die Werke Shakespeares, so würde ich eben aus ihnen den vorteilhaftesten Begriff von der damaligen gesellschaftlichen Bildung schöpfen. Denjenigen, die durch so seltsame Brillen sehen, daß sie darin nichts als Roheit und Barbarei finden, wenn sie dennoch nicht ableugnen können, was ich oben historisch dargethan, bleibt keine andere Ausflucht übrig als zu sagen: „Was half Shakespearen die Bildung seines Zeitalters? Er hatte keinen Anteil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne Erziehung, unwissend, lebte er in gemeiner Gesellschaft, und arbeitete ums Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt."

An allem diesem ist kein wahres Wort, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Wir wissen zwar sehr wenig von den Lebensumständen des Dichters, und das meiste besteht in aufgerafften, höchst verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gastwirte sie neugierigen Fremden, die sich an dem Geburts- oder

20. e r k l ä r t w e r d e n. Hier schließt in der dritten Ausgabe die fünfundzwanzigste Vorlesung.

Wohnort eines berühmten Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erst neuerdings hat man wirkliche Dokumente aufgespürt, unter andern sein Testament, das einen Blick in seine Familienverhältnisse thun läßt. Es verrät einen außerordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter den Auslegern Shakespeares, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt, ja sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen. Shakespeares Vater war ein begüterter Mann, dessen Vorfahren in Stratford obrigkeitliche Ämter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Heroldsamtes über die Erneuerung oder Bestätigung seines Familienwappens der Titel Gentleman beigelegt wird. Unser Dichter, der älteste Sohn unter vielen Geschwistern, konnte freilich keine akademische Erziehung bekommen, da er sich, kaum achtzehn Jahre alt, vermutlich bloß aus häuslichen Rücksichten verheiratete. In diesem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, sei es nun, daß ihn der Überdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelassenheit von seiner Heimat vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauspielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptsächlich weil ihn das Beispiel seiner Kameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart teilzunehmen.*) Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß er am meisten durch seinen Dichterruhm dazu beigetragen, im Fortgange seiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauspielerstand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig strebte er, sich als Dichter, selbst außerhalb der Schaubühne, hervorzuthun, wie seine Jugendgedichte *Adonis* und *Lucretia* beweisen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbesitzers und Vorstehers des Schauspielhauses, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der

*) In einem seiner Sonette sagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did nod better for my life provide,
Than *publick means* which *publick manners* breeds,

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th' impression fill
Which *vulgar scandal* stamp'd upon my brow.

Vornehmen nicht zugelassen worden, ist ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verschiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Essex, einen sehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten seine Stücke erstaunlichen Beifall bei dem größeren Publikum, sondern sie gefielen am Hofe: die beiden Monarchen, unter deren Regierung er schrieb, waren nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen*) ganz davon eingenommen. Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Elisabeth scheint selbst die Schreibung eines und des andern zur Feier von Hoffesten veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakespearen durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dies sieht nicht nach Geringschätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreises aus. Shakespeare erwarb sich durch seine Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Schauspieldirektor ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren seines allzu kurzen Lebens an seinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach seinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf seiner Grabstätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bei einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenossen wäre es wohl seltsam, wenn Shakespearen, ungeachtet der ihm eigenen Bescheidenheit eines großen Gemütes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemessen, und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämtlichen Werke veranstaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt ist, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der so oft den Triumph genossen, die gedrängte Menge der Zuschauer zu rauschendem Beifalle hinzureißen, der dabei nicht von dem Eigensinne verkehrter Schauspieldirektoren abhängt, sondern durch eigene Leitung für die rechte theatralische Darstellungsweise sorgen

*) Ben Jonson:

And make those flights upon the banks of Thames,
That so did take Eliza, and our James!

kann, nach dem Kabinett des einsamen Lesers natürlich weniger fragt. Besonders bei der ersten Bildung einer Nationalbühne finden sich häufig Beispiele einer solchen Nachlässigkeit. Auch von den fast zahllosen Stücken des Lope de Vega sind unstreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verloren gegangen; auch Cervantes ließ seine früheren Schauspiele nicht drucken, wiewohl er sich ihrer allerdings als verdienstlicher Werke rühmt. Da indessen Shakespeare bei seiner Entfernung vom Theater den Mitvorstehern seine Handschriften zurückließ, so durfte er sich wohl, um sie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatralische Überlieferung verlassen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritanischen Druck alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausschließendem Besitz zu verkaufen pflegten: es ist also denkbar, daß Shakespearen das Eigentumsrecht über die seinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zustand. Seine Mitvorsteher veranstalteten die Herausgabe sieben Jahre nach seinem Tode (der ihn vielleicht bei dem Vorhaben übereilte), wie es scheint, für ihre Rechnung und zu ihrem eigenen Vorteil.

Über die Unwissenheit oder Gelehrsamkeit unsers Dichters ist weitläuftig hin und her gestritten worden, und doch ist die Sache so leicht zu entscheiden. Shakespeare war arm an toter Gelehrsamkeit, aber er besaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Er wußte Lateinisch und sogar etwas Griechisch, jedoch vermutlich nicht genug, um die Schriftsteller in der Ursprache mit Leichtigkeit zu lesen. Auch die neueren Sprachen, das Französische und Italienische hatte er nur oberflächlich erlernt. Überhaupt ging seine Neigung nicht darauf, Worte, sondern Thatsachen einzusammeln. Mit englischen und ins Englische übersetzten Büchern hatte er eine sehr ausgebreitete Bekanntschaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in seiner Sprache Vorhandene, was ihm irgend zu künstlerischen Zwecken dienen konnte, gelesen hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte, als einen symbolischen Zierat zu gebrauchen. Den Geist der alten, besonders römischen Geschichte hatte er im ganzen richtig gefaßt, bis ins Einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch, sondern bloß im

Chronikenstil bearbeitet; d. h. sie war nicht zu trockenen Erörterungen über die Entwickelung der staatsrechtlichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakespeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu sein, und sich bei Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; aufs genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meinungen und Überlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwissenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem märchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht ebenso gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntnis besessen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutschland angesehen haben, da er doch die Karten beider Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt.*) In dergleichen ist Shakespeare nur bei einheimischen historischen Gegenständen genau. Bei den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrtümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbestimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beide dahin,**) weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemäldes es so erfoderte. Hierin hielt er die größten Freiheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anderes sucht als Poesie; seine Zuschauer gingen ins Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu er-

*) Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.
**) As you like it.

lernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehen. Ich unternehme darzuthun, daß Shakespeares Anachronismen mehrenteils geflissentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modiger Geselligkeit und in allen Stücken das Kostüm der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zulässig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg studieren, und keine Wahl konnte schicklicher sein. Der Name war sehr populär; durch die Sage vom Dr. Faust war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich war es im protestantischen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geschrieben hatte, und der Name mußte sogleich den Begriff freier Geistesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der Dritte vom Macchiavell spricht. Dieser Name wird hier ganz sprichwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürsten war von jeher vorhanden, seit es Tyrannen gab; Macchiavell hat ihn nur zuerst aufgeschrieben.

Daß Shakespeare das wesentliche Kostüm, nämlich den Geist der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigstens von den englischen Kunstrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Kostüm sind mannigfaltige Verstöße leicht zn bemerken. Es darf hiebei nicht übersehen werden, daß auf der damaligen Bühne auch die römischen Stücke in europäischer Tracht aufgeführt wurden, die freilich noch schön und edel, nicht so läppisch und geschmacklos war, wie sie es gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts wurde. Dies will unserm Sinne keineswegs zusagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das Kostüm in künstlerischer Hinsicht wird hier nicht am unrechten Orte stehen. Niemals ist man in dessen Beobachtung genauer gewesen als heutzutage; die Kunst ist zu einer pedantischen Antiquitäten-Krämerei geworden. Dies kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritischen aber durchaus nicht dichterischen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die sehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechischen Mythologie umzudeuten. In

der Skulptur war für alle barbarischen Völkerschaften ein für allemal dieselbe Kleidertracht, die phrygische, angenommen. Nicht als ob ihnen unbekannt gewesen wäre, daß es eben so viel verschiedne Trachten gebe als Nationen: sondern sie wollten in der Kunst nur den großen Gegensatz zwischen barbarisch und gebildet anerkennen, und dieser schien ihnen durch die phrygische Kleidung am vorteilhaftesten sichtbar gemacht zu werden. Die älteren christlichen Maler stellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apostel in einer idealischen Tracht vor: die untergeordneten Teilnehmer oder Zuschauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete sie dabei: das geheimnisvolle Heilige soll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menschliche hingegen ist nur in der gewohnten Umgebung recht verständlich. Im Mittelalter wurden alle heroischen Geschichten des Altertums, vom Theseus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte sprach sie an, von den Unterschieden wollten sie nichts wissen. In einer alten Handschrift vom trojanischen Krieg sah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängnis Hektors vorstellend, wo der mit adeligen Wappenschildern behängte Sarg in eine gotische Kirche hineingetragen wird. Es kostet kein großes Kopfbrechen sich über diese Einfalt lustig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges Bewußtsein von der allgemeinen Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu sein, eine unbezweifelte Überzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen, und auch forthin noch so zugehen werde: diese Gefühle unsrer Altvordern waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre schlichte und liebevolle Anhänglichkeit an die auf sie vererbten Umgebungen ist durchaus nicht zu verwechseln mit der vorlauten Eitelkeit manierierter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unstatthaft in der Kunst anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäurisch und roh dünkt. Dieser letzte Mißbrauch ist jetzt abgestellt: unsere Dichter und Künstler müssen wie Bediente die Livrei entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn sie gebilligt werden wollen. Wir sind überall zu Hause, außer bei uns selbst. Wir lassen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeitsformen u. s. w., ganz unpoetisch

ist, und so bettelt die Kunst bei den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Kostüm. Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Äußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müssen die Dichter beneiden, denen sie entgegen kam: sie gewährte ihnen eine große Breite und Freiheit der Behandlung.

Nach obigen Grundsätzen über das wesentliche und das bloß gelehrte Kostüm muß vieles im Shakespeare beurteilt werden; auch auf den Calderon werden sie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geist der Zeit, worin Shakespeare lebte, und über seine eigne Bildung und Wissenschaft. Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bei den übrigen Künsten widerlegt es sich schon von selbst, denn hier ist erworbene Wissenschaft eine unerläßliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten. Aber auch bei solchen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, fand ich bei näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten. Dies gilt eben sowohl vom Homer als vom Dante. Die Thätigkeit des Genies ist zwar ihm eine natürliche und in gewissem Sinne bewußtlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Anteil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, daß das Denken beim Dichten nicht als etwas Abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint. Jener Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären sie außer sich, und erteilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakelsprüche: jener Begriff (selbst nur eine lyrische Erdichtung) paßt am allerwenigsten auf die dramatische Komposition, eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Man giebt zu, Shakespeare habe über Charakter und Leidenschaft, über den Gang der Begebenheiten und menschlichen Schicksale, über die gesellige Ver-

fassung, über alle Dinge und Verhältnisse der Welt gedacht und tief gedacht; man muß es zugeben, denn unter tausenden seiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung dessen hinreichen, der es ableugnen wollte. Und nur für den Bau seiner eignen Stücke soll er keinen Gedanken übrig gehabt, diesen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammen weht, überlassen haben? Gesetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner und die Nachwelt, ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, so hätte ihn ja schon dieser Zweck und die theatralische Wirkung darauf führen müssen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauspiels ganz besonders von dem Verhältnis der Teile zu einander ab? Und wird nicht eine an sich noch so schöne Scene von Zuschauern, die nur geraden Sinn haben, und sich ihrer Natur unbefangen überlassen, verworfen, so bald sie ihrer Erwartung an der Stelle widerspricht, und dem einmal gefaßten Interesse Abbruch thut? Die scherzhaften Einmischungen mögen immerhin als eine Art von Zwischenspiel, zur Erholung von ernsthafteren Spannungen dienlich, angesehen werden, so lange man keine bessere Ansicht dafür zu finden weiß: aber im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, womöglich, noch mehr Überlegenheit des Verstandes bewähren als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charakter und Lagen, sonst wäre er wie der Lenker eines Marionettenspiels, dem die Drähte in Verwirrung geraten sind, so daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einstimmig rühmen die englischen Kunstrichter am Shakespeare die Wahrheit und durchgeführte Bestimmtheit seiner Charakteristik, das eindringende Pathos, den komischen Witz. Ferner erheben sie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dies letzte ist die oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik. Jonson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerissen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker beim Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies. Und dennoch spricht er selbst so wenig und so höchst unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man stelle nur seine kurzen Urteile am Schlusse eines jeden zusammen, und sehe, ob die Summe von Bewunderung

herauskommt, die er selbst anfangs als den richtigen Maßstab für die Schätzung des Dichters angegeben. Überhaupt war es die herrschende Richtung der bisherigen Zeit, die sich auch in der Naturwissenschaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung toter Teile zu zerlegen, zu vereinzeln, was nur in der Verknüpfung besteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, statt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen, und alle Teile als so viele Ausstrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen ist nichts seltner als ein Kunstrichter, der sich zur Überschauung eines umfassenden Kunstwerkes zu erheben weiß Shakespeares Kompositionen sind eben wegen ihrer tiefen Absichtlichkeit dem Ungemach ausgesetzt gewesen, mißverstanden zu werden. Überdies läßt jene prosaische Kritik die poetische Form ebenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten, was aber den Plan der Stücke betrifft, da sucht sie nichts andres als den logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, oder eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt sie für überflüssige oder gar störende Zuthaten. Nach solchen Grundsätzen müßte man in den griechischen Tragödien ebenfalls die meisten Chorgesänge wegstreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beitragen, sondern nur ein harmonisches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke sind. Man verkennt hiebei ganz und gar die Rechte der Poesie, und die Natur des romantischen Dramas, welches eben weil es pittoresk ist und sein soll, reichere Umgebungen und Contraposte für seine Hauptgruppen erfodert. In aller Kunst und Poesie, vornehmlich aber in der romantischen, macht die Phantasie als eine unabhängige Seelenkraft, die sich nach eignen Gesetzen regiert, ihre Ansprüche geltend.

In einem schon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Versuch über Romeo und Julia*) habe ich die sämtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen, und die innere Notwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreis von Charaktern und Verhältnissen um die beiden Liebenden her gestellt sei; ich habe die Bedeutung des eingestreuten Scherzes erklärt, und den Gebrauch der hie und da erhöhten

*) Im ersten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken.

29 f. Versuch über Romeo und Julia, vgl. die Einleitung.

poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordene oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakespeares aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen, allein dies würde ein eigenes Buch erfodern. Hier kann ich nur weniges andeuten, seine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen, doch muß ich zuvor noch von seinen hervorstechendsten Eigenschaften im allgemeinen reden.

Shakespeares Menschenkenntnis ist zum Sprichworte geworden; seine Überlegenheit hierin ist so groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkürlichen Äußerungen des Gemüts zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Sicherheit anzugeben, macht den Menschenbeobachter; der Scharfsinn, hieraus noch weiter zu schließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrscheinlichkeit zu einem bündigen Zusammenhange zu ordnen, den Menschenkenner. Die auszeichnende Eigenschaft des im Charakteristischen großen dramatischen Dichters ist etwas hievon noch ganz Verschiedenes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfsinn in sich faßt, oder beider überhebt. Es ist die Fähigkeit, sich so vollkommen in alle Arten zu sein, auch die fremdesten zu versetzen, daß ihr Besitzer dadurch in den Stand gesetzt wird, als Bevollmächtigter der gesamten Menschheit, ohne besondre Instruktionen für den einzelnen Fall, im Namen eines jeden zu handeln und zu reden. Es ist die Gewalt, die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so selbständigem Nachdruck auszustatten, daß sie sich nachher nach allgemeinen Naturgesetzen in jedem Verhältnis entwickeln, und daß der Dichter an seinen Träumen gleichsam Erfahrungen anstellt, die ebenso gültig sind, als die an wirklichen Gegenständen gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabei bleibt, daß die Personen scheinen müssen, nichts um des Zuschauers willen zu sagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darstellung selbst, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mitteilt, sie bis ins Innerste zu durchschauen. Deswegen hat Goethe sinnreich Shakespeares Menschen mit Uhren verglichen, die ein krystallenes

Zifferblatt und Gehäuse haben, und indem sie wie andere Uhren richtig die Stunden weisen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen lassen, wodurch dies bewerkstelligt wird.

Nichts ist dem Shakespeare jedoch fremder, als eine gewisse zergliedernde Darstellung, welche uns mühsam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Mensch so oder anders bestimmt wird. Dieses Motivieren, die Sucht mancher neueren Geschichtschreiber, immer weiter fortgesetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Charakter, der sich oft schon in der frühesten Kindheit entschieden kund giebt, aus lauter fremden Einflüssen zusammensetzen. Am Ende handelt ein Mensch doch so, weil er so ist. Und wie jeder ist, das offenbart uns Shakespeare auf das unmittelbarste: er fodert und erhält unsern Glauben auch für das Abweichende und Seltsame. Niemals hat es vielleicht ein so umfassendes Talent für Charakteristik gegeben als das seinige. Es erstreckt sich nicht nur über die verschiednen Stände, Geschlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bei ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weise und der Narr mit gleicher Wahrheit, nicht nur versetzt er sich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, schildert uns bei scheinbaren Verletzungen des Kostüms sehr treffend den Geist der alten Römer, der Franzosen in seiner Darstellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer selbst in einem großen Teil ihrer Geschichte, der südlichen Europäer (in dem ernsthaften Teil vieler Lustspiele), die damalige gebildete Gesellschaft und die Rauheit und Barbarei einer nordischen Vorzeit; seine menschlichen Charakter haben nicht nur eine solche Tiefe und Bestimmtheit, daß sie nicht unter Klassennamen zu fassen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind: nein, dieser Prometheus bildet nicht bloß Menschen, er öffnet die Pforten der magischen Geisterwelt, läßt Gespenster heraufsteigen, Hexen ihren wüsten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit scherzenden Elfen und Sylphen, und diese nur in der Einbildung lebenden Wesen haben eine solche Wahrheit, daß, wären sie auch mißgeborne Ungeheuer wie Caliban, er uns dennoch die beistimmende Überzeugung abnötigt: gäbe es dergleichen, so würden sie sich so benehmen. Mit Einem Worte, so wie er die fruchtbarste kühnste Phantasie in das Reich der Natur hineinträgt, so trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantasie hinüber.

Wir erstaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhörten.

Pope und Jonson scheinen sich seltsam zu widersprechen, wenn der erste sagt: alle Personen Shakespeares seien Individuen, der zweite: sie seien Gattungen. Indessen lassen sie sich vielleicht mit einander ausgleichen. Unstreitig ist Popes Ausdruck richtiger. Eine Charakteristik, die bloß Personifikation kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder sonderlich tief, noch sonderlich mannigfaltig sein. Die Namen der Gattungen und Arten sind ja bekanntlich nur Hilfsmittel für den Verstand, um die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur in einer gewissen Ordnung aufzufassen. Shakespeares ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung: sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstechenden Eigenschaft an die Hand. Allein, auch so berichtigt, leidet dieser Ausspruch seine Einschränkungen. Charakteristik ist nur ein Bestandteil der dramatischen Kunst, und nicht die dramatische Poesie selbst. Es wäre höchst fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüssige Charakterzüge aufmerksam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken soll. Sobald das Musikalische oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, so tritt das Charakteristische notwendig zurück. Viele Figuren Shakespeares tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an sich, bestimmt durch die Stelle, die sie im Ganzen einnehmen: sie repräsentieren, wie Nebenpersonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Physiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feierliche Tracht und Verrichtung macht sie allein bedeutend. Shakespeares Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben sich bloß als melodische Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernsten Drama ohne Chor wird dies immer mehr oder weniger der Fall sein müssen, wenn es nicht prosaisch werden soll.

Eben so wunderwürdig wie in den Charaktern ist Shakespeare in der Darstellung der Leidenschaft, dies Wort im weitesten Umfange genommen, für jeden Seelenzustand, jede Stimmung, von

34. werden soll. Hier schließt in der dritten Ausgabe die sechsundzwanzigste Vorlesung.

der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildesten Wut und Verzweiflung. Er giebt uns die Geschichte der Gemüter, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangener Zustände entdecken. Seine Leidenschaften stehen nicht vom Anfange an gleich auf derselben Höhe, wie bei so vielen Trauerspieldichtern, die nach Lessings Ausdruck sich vortrefflich auf den Kanzleistil derselben verstehen. Meisterlich schildert er die allmähliche Steigerung vom ersten Entstehen an; „giebt," wie Lessing sagt, „ein lebendiges Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich ein Gefühl in unsre Seelen einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die es darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen es jede andre Leidenschaft unter sich bringt, bis es der einzige Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird." Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermut, Wahnsinn, Nachtwandeln, mit so unwidersprechlicher und allseitig bestimmter Wahrheit geschildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle seine Beobachtung bereichern kann.

Dem ungeachtet hat Jonson dem Shakespeare vorgeworfen, sein Pathos sei nicht immer rein von Affektation und Unnatur. Allerdings finden sich Stellen, vergleichungsweise indessen sehr wenige, wo seine Poesie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatische Entäußerung seiner selbst unmöglich gemacht haben. Diese ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer phantasielosen Sinnesart her, der alles unnatürlich vorkommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß ist. Deswegen hat man sich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildlosen und durch nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen besteht. Allein die energischen Leidenschaften elektrisieren alle Geisteskräfte, und werden sich also in reichbegabten Naturen auch sinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Ärger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, so könnte sie sich auch wohl durch antithetische Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugnisse der poetischen Form nicht gehörig erwogen. Shakespeare, der immer seiner Sache gewiß war,

8 ff. giebt ... Verabscheuungen wird. Hamburgische Dramaturgie St. 15 über Shakespeares Romeo und Julie gegen Voltaires Zayre; vgl. S. 134 Z. 6.

stark genug zu rühren wenn er wollte, hat mitunter durch freiere Spiele die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären, und sogleich eine musikalische Linderung der Teilnahme angebracht.*) Er hatte noch nicht so rohe Begriffe von seiner Kunst, wie manche Neuere zu haben scheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprüchwort, zweimal auf eine Stelle schlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bei Erregung des Mitleids, indem er sagte, nichts trockne so geschwind als Thränen, und Shakespeare handelte diesem sinnreichen Ausspruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Jonsons, Shakespeare habe mehr Anlage zum Komischen als zum Tragischen gehabt, und darum in diesem manchmal einen geschraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen sie die großen tragischen Kompositionen des Dichters anführe, welche an erschütternder Wirkung fast alles, was man je auf der Bühne gesehen, hinter sich lassen, einzelne weit weniger berühmte Scenen würden dazu hinreichen. Was diesem Urteile für viele Leser einen Schein der Wahrheit leihen könnte, sind die Wortspiele, welche beim Shakespeare nicht selten ernsten und erhabenen, auch eigentlich pathetischen Stellen eingemischt sind. Für die scherzhaften Wortspiele habe ich schon oben den Gesichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortspiel überhaupt und dessen poetischen Gebrauch. Eine ergründende Untersuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Wesen der Sprache und ihr Verhältnis zur Poesie, über den Reim u. s. w hinein, und von unserm Zwecke abführen. Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Foderung, die Sprache solle die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dies in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Ähnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder

*) Ein Zeitgenosse des Dichters, der Verfasser des oben angeführten Gedichts, hat dies zart gefühlt, indem er sagt:

Yet so to temper passion, that our ears
Take pleasure in their pain, and eyes in tears
Both smile and weep.

10 f. Die paradoxe Behauptung Jonsons, vgl. oben S. 85 zu Z. 9.

hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig erteilten Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflissentlich zu einem sprechenden Namen. Die, welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreien, verraten nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, so wie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele, die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem Zweiten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax beim Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, innern Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urteilen, wie der Gedanke nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, eben so wenig als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen läßt, wenn man sie erst vom Reime entblößt hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden sein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder fast gleichlautende Wörter von ganz verschiedner Abstammung und Bedeutung haben, sind die Wortspiele beinahe schwerer zu vermeiden als aufzusuchen. Man hat also gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Daß Shakespeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Silben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht manchmal einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in andern Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen, z. B. im Macbeth kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände

und des verschiednen Stils der Behandlung, vermutlich wie in allem der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben.

Weit wichtiger ist der Vorwurf, Shakespeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhaftesten moralischen Häßlichkeit, zerreiße schonungslos die Gemüter, und empöre selbst die Augen durch unerträglich gräßliche Schauspiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürstigen Leidenschaften mit einem gefälligen Äußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falschen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür ist er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Bösewichter geschildert, wie meisterhaft er aber dabei allzu peinlichen Eindrücken vorbeugt, wird sich am Jago und Richard dem Dritten zeigen lassen. Ich gestehe, daß die Lesung und noch mehr der Anblick von einigen seiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzuraten steht, eben so wenig als die Eumeniden des Äschylus: allein soll der Dichter, der einen bedeutenden, nur durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf diese Rücksicht nehmen? Darf unsere heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßstabe dessen dienen, was die tragische Darstellung der menschlichen Natur bieten darf, so wird die Kunst sehr enge beschränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr untersagt werden müssen. Wollen wir einen großen Zweck, so müssen wir auch die Mittel wollen, und unsere Nerven sollten sich schon einigermaßen schmerzliche Erschütterungen gefallen lassen, wenn unser Gemüt zur Entschädigung dafür erhoben und gestärkt wird. Die beständige Rücksicht auf ein kleinliches Geschlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicherweise für seine Kunst lebte Shakespeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke sehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Festigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Katastrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzessin ist; wenn Shakespeare zuweilen in das entgegengesetzte Äußerste ausschweift, so ist es ein erhabener Fehler, aus der Fülle riesenhafter Kraft entsprungen Und dieser tragische Titane, der den Himmel stürmt und die Welt aus ihren Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Äschylus, unser Haar emporsträubt und unser Blut vor Schauder gerinnen macht, besaß zugleich die einschmeichelnden Lieblichkeiten der süßen Poesie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und seine Lieder sind wie schmelzende

Seufzer hingeatmet. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in seinem Dasein, und die fremdartigsten, ja scheinbar unvereinbarsten Eigenschaften bestehen in ihm friedlich neben einander. Die Geisterwelt und die Natur haben all ihre Schätze in ihm niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überschauender Weisheit ein Schutzgeist höherer Art, läßt er sich zu den Menschen herab, als wüßte er nicht um seine Überlegenheit, und ist anspruchslos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung seiner Charakter, jeden einzeln betrachtet, schon unübertrefflich fest und richtig ist, so übertrifft er sich selbst noch in ihrer Zusammenstellung und gegenseitigen Einwirkung. Dies ist eigentlich der Gipfel der dramatischen Charakteristik: denn man kann einen Menschen niemals ganz abgesondert für sich nach seinem wahren Wert beurteilen, man muß ihn in seinem Verhältnis zu andern sehen; und hier sind eben die meisten dramatischen Dichter mangelhaft. Shakespeare macht jede seiner Hauptpersonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bei andern schon das Tiefste, ist bei ihm erst Oberfläche. Man wäre übel beraten, wenn man die Äußerungen der Personen über sich selbst und andre immer für bare Münze nähme. Die zweideutige Gesinnung fließt bei ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind. Niemand hat so wie er den leisen Selbstbetrug geschildert, die halb selbstbewußte Heuchelei gegen sich, womit auch edle Gemüter die in der menschlichen Natur fast unvermeidliche Eindrängung selbstischer Triebfedern verkleiden. Diese geheime Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus thut sie wehe. Dahin kommt man also, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menschheit zu durchschauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und echt sei, und dem gefährlichen Irrtum, als stände das Höchste zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines überlegenen Geistes, der den Kreis des menschlichen Daseins durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht sich aber beim Shakespeare nicht bloß auf

die einzelnen Charakter, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partei, und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständnis; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf, allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fodert, giebt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Grenzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakespeares meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind. Manchmal ist eine bestimmte Parodie des ernsthaften Teils darin nicht zu verkennen; andere Male ist der Zusammenhang loser und willkürlicher, um so mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen ist, je mehr es bloß zu einer leichten Gaukelei der Phantasie wird. Überall dienen die komischen Unterbrechungen dazu, zu verhüten, daß das Spiel sich nicht in ein Geschäft verwandle, dem Gemüt seine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben schwunglosen Ernst abzuhalten, der sich so leicht im sentimentalen, jedoch nicht tragischen Schauspiele einschleicht. Gewiß wollte Shakespeare hiemit nicht, seiner bessern Einsicht entgegen, dem Geschmack der Menge willfahren: denn in verschiednen Stücken, und in beträchtlichen Teilen andrer, besonders wenn die Entwickelung herannaht und die Gemüter daher mehr gespannt

und für zerstreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich sind, hat er sich aller komischen Einmischungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Lustigmacher keine bedeutendere Stelle einnähmen, als er ihnen angewiesen hatte: er eifert nachdrücklich gegen das Extemporieren, womit sie ihre Rolle zu erweitern liebten.*) Johnson will die aus Ernst und Scherz gemischte Schauspielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu stehen, daß Lustiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß sich beides so vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunst müsse es ungesondert in ihre Darstellungen aufnehmen. Die Bemerkung ist übrigens richtig, und dieser Umstand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand so zu verfahren, weil ja im Schauspiel alles nur nach Bedingungen theatralischer Wahrscheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermischung so ungleichartiger und scheinbar streitender Bestandteile in demselben Werk kann nur durch künstlerische Absichten wie die oben angeführten gerechtfertigt werden. In Shakespeares Dramen sind die komischen Scenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Saale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren.

Shakespeares komisches Talent ist eben so bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetischen und Tragischen zeigt: es steht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieses; nur das Übergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er ist sehr erfindsam in komischen Lagen und Motiven: man wird schwerlich nachweisen können, woher er die seinigen genommen, da er hingegen in dem ernsten Teil seiner Dramen sich meistenteils an etwas Gegebenes anschließt. Seine komische Charakteristik ist eben so wahr, mannigfaltig und ergründend als die ernsthafte. Er ist dabei so wenig zur Überladung geneigt, daß man vielmehr sagen kann, manche seiner Züge seien fast zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauspieler

*) In den Lehren Hamlets an den Schauspieler.

geltend gemacht, von sehr gewitzigten Zuschauern ganz verstanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, sondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine besondre Gattung des Possenhaften findet sich in seinen Stücken, die uns willkürlicher angebracht scheint, sich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dies ist die Einführung des Lustigmachers, des Narren mit der Kappe und in scheckiger Tracht, auf Englisch clown genannt, der in verschiedenen Lustspielen, jedoch bei weitem nicht in allen, unter den Trauerspielen allein im Lear vorkommt, meistens seinen Witz nur in Gesprächen mit den Hauptpersonen übt, zuweilen auch in die Handlung eingeflochten ist. Damals pflegten nicht nur die Fürsten Hofnarren zu halten, sondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerschaft einen solchen aufmunternden Hausgenossen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommene Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, selbst Geistliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, sich von wichtigen Geschäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erholen; der berühmte Thomas Morus hat sich mit dem seinigen zusammen von Holbein malen lassen. Shakespeare scheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfing; in den nächsten englischen Lustspieldichtern nach ihm findet sich der clown nicht mehr. Man hat die Abschaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unsere wackern Vorfahren bemitleidet, daß sie an groben Possen Geschmack finden können. Ich glaube aber vielmehr, es wird an gescheiten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen*); auf der andern Seite ist die Vernunft, bei aller Einbildung von sich selbst, zu zaghaft geworden, um eine so verwegene Ironie zu dulden: sie ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrenteidung einen anerkannten

*) Man sehe Hamlets Lobrede auf den Yorik. In *Was ihr wollt* sagt Viola:

Der Bursch ist klug genug den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fodert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vors Auge kommt. Dies ist ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz,
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?

Platz neben sich zu gönnen, hat sie unbewußterweise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit.*) Es würde leicht sein, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten sind. Ausgemacht ist es, daß sie den Fürsten häufig Wahrheiten sagten, die diese jetzt niemals zu hören bekommen.**) Shakespeares Narren haben meistens neben einiger Witzelei, die nicht ganz zu vermeiden steht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und endlich viel Verstand, genug, um eine ganze Schar gewöhnlicher weiser Männer damit auszustatten.

Jetzt noch einiges über die Diktion und den Versbau unsers Dichters. Seine Sprache ist hie und da etwas veraltet, jedoch im ganzen weit weniger als die der meisten damaligen Schriftsteller, und dies beweiset die Güte seiner Wahl. Die Prosa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrenteils Lateinisch schrieben: ein günstiger Umstand für den Dramatiker; denn was hat dieser mit der wissenschaftlichen Büchersprache zu schaffen? Die früheren englischen Dichter hatte er nicht nur gelesen, sondern studiert, übrigens aber griff er seine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieses dialogische Element weiß er meisterlich mit dem höchsten poetischen Schwunge zu verschmelzen. Ich verstehe nicht, was einige Kunstrichter mit dem Tadel wollen, Shakespeare sei oft ungrammatisch. Um diese Behauptung durchzuführen, müßten sie beweisen, daß ähnliche Wortfügungen bei seinen Zeitgenossen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegenteil darthun kann. In keiner Sprache läßt sich alles nach Grundsätzen bestimmen, vieles bleibt dem eigensinnigen Sprachgebrauch überlassen. Und daß sich dieser seitdem geändert, dafür wird man doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die englische Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die sich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum Schaden der Originalität, festgesetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter

*) „Seit das bißchen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bißchen Narrheit, was weise Leute besitzen, große Parade.“ *Wie es euch gefällt*, erster Aufzug, zweite Scene.

**) Karl der Kühne von Burgund berühmte sich oft, wie man weiß, mit Hannibal als dem größten Feldherrn aller Zeiten wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bei Granson begleitete ihn sein Narr auf seiner eilfertigen Flucht, und rief aus: „Ach, gnädiger Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog diesem warnenden Spotte Gehör gegeben, so hätte er nicht bald darauf ein so schmähliches Ende genommen.

Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, so finden sich auch in der damaligen poetischen Diktion Ausschweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entsprungene Ausschweifungen. Es sind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühseliger seelenloser Verkünstelung sichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakespeares Schreibart noch jetzt ein unübertroffenes Vorbild sowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in seiner Sphäre alle Mittel der Sprache erschöpft. Allem ist das Gepräge seines mächtigen Geistes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungesuchten, ja unwillkürlichen Seltsamkeit oft eine ganz eigentümliche Anmut. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängtesten Kürze: aber es verlohnt schon der Mühe, über Shakespeares Zeilen zu grübeln.

Die Versart seiner sämtlichen Schauspiele ist großenteils der zehn- oder elfsilbige reimlose Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermischt ist, häufiger mit prosaischen Teilen abwechselt. Kein einziges Stück ist ganz in Prosa geschrieben, so wie denn auch denen, welche sich am meisten dem reinen Lustspiele nähern, immer etwas beigefügt ist, was sie in einem höhern Grade, als es dieser Gattung eigen ist, poetisiert. Viele Auftritte sind ganz prosaisch, in andern wechseln prosaische und versifizierte Reden. Dies wird nur denen ein Übelstand dünken, die gewohnt sind, die Zeilen eines Schauspiels wie Soldaten zu betrachten, die bei einer Parade, überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, so daß, wenn man einen oder ein paar gesehen, man sich tausende, als einander vollkommen ähnlich, vorstellen kann.

Shakespeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemütsstimmung der Personen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache paßt nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschließend, doch natürlicherweise mehr eigen ist als den geringen, so ist auch bei Shakespeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen verteilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possen-

reißer fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch äußern Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten, und so gilt auch bei Shakespeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiednen Zeiten die erhabenste und wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beschäftigen und mächtige Leidenschaften ins Spiel setzen, heben und spannen die Seele: sie rafft alle ihre Kräfte zusammen, und zeigt wie in ihrem ganzen Wirken, so auch in der Mitteilung durch Worte einen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen giebt es selbst für den größten Menschen Augenblicke des Nachlassens, wo er die Würde seines Charakters bis auf einen gewissen Grad in sorgloser Ungebundenheit vergißt. Um sich an den Scherzen andrer zu belustigen, oder selbst zu scherzen, was keinen Helden entehrt, ist sogar diese Stimmung nötig. Man gehe zum Beispiel die Rolle des Hamlet durch. Welche kühne, kräftige Poesie spricht er, wenn er den Geist seines Vaters beschwört, sich selbst zu der blutigen That anspornt, seiner Mutter in die Seele donnert! Und wie steigt er in seinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Personen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum besten hat, den Schauspieler unterrichtet, und sich auf die Späße des Totengräbers einläßt. Unter allen ernsten Hauptcharaktern des Dichters ist keiner so reich wie Hamlet an Witz und Laune; darum bedient er sich auch unter allen am meisten des vertraulichen Stils. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges sie beständig umgiebt, oder weil ein gleichförmiger Ernst ihnen natürlich ist, oder endlich weil eine Leidenschaft nicht von der niederdrückenden Art, wie Hamlets Kummer, sondern eine erweckende Leidenschaft sie das ganze Stück hindurch beherrscht. Überall ist die Wahl der einen oder der andern Form so schicklich und in der Natur der Sache so gegründet, daß ich behaupten möchte, sogar da, wo der Dichter eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man

dies nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimlose Jambe hat dabei den Vorzug, daß er sich herauf und herabstimmen läßt: er kann sich dem vertraulichen Gesprächston nahe anschmiegen, und macht niemals einen so schneidenden Abstich, wie z. B. der zwischen schlichter Prosa und gereimten Alexandrinern sein würde.

Shakespeares Jamben sind zuweilen ausgezeichnet harmonisch und volltönend, immer mannigfaltig und dem Inhalt angemessen: bald eilen sie leicht beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen sie aus dem dialogischen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch gespürt werden muß, außer wenn sie ins Lyrische übergeht. Sie sind ein vollkommenes Muster vom dramatischen Gebrauch dieser Versart, die in der englischen Sprache seit Milton auch für die epische Gattung gedient, aber darin eine ganz andere Wendung genommen hat. Selbst die Unebenheiten in Shakespeares Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochener Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemütsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verletzte, in der Überzeugung, eine allzu symmetrische Versifikation tauge nicht für das Schauspiel, und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versifiziert, und in den späteren, wo er doch durch Übung eine größere Fertigkeit erlangt haben mußte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größtmögliche Freiheit.

Die Rücksichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er sich beim Gebrauch des Reimes richtete, lassen sich fast eben so bestimmt angeben. Nicht selten schließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abschnitt stärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dies ist von späteren englischen Trauerspieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: sie erheben den Ton so plötzlich in den Reimzeilen, als ob die Person auf einmal eine andere Sprache zu reden anfinge. Den Schauspielern war dies willkommen, als ein Signal zum Klatschen bei ihrem Abgange. Beim Shakespeare hingegen sind die Übergänge gelinde gehalten: aller Wechsel der Formen stellt sich unmerklich

und wie von selbst ein. Ferner pflegt er eine Reihe sinnreicher und antithetischer Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man andre Stellen, wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp angemessen war, wie die sogenannte Maske*) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauspiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Anteil ein, weil er ihnen ein blühendes Kolorit geben wollte, oder weil die Personen in einer musikalischen Stimmung reden, wie bei Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebei hat er sogar gereimte Strophen angebracht, die sich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malones Behauptung, Shakespeare habe in seiner Jugend den Reim geliebt, ihn späterhin aber verworfen, wird durch seine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der frühesten, z. B. dem zweiten und dritten Teil Heinrich des Sechsten, kommen fast gar keine Reime vor; in seinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt und im Macbeth, der ausgemacht erst unter König Jakobs Regierung gedichtet worden, findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebensachen der Form handelte Shakespeare nicht nach Laune und Zufall, sondern bestimmte sich wie ein echter Künstler nach innern Gründen. Dies ließe sich auch an den seltner vorkommenden Versarten, z. B. den sieben- und achtsilbigen gereimten Versen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu sehr auf bloß technische Entwickelungen einzugehen.

Die Behandlung der gereimten Verse, und somit das Urteil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat sich in England seit zwei Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimlosen Jamben. In jenen sind Dryden und Pope Muster geworden; diese Schriftsteller haben ihnen die vollkommenste Glätte erteilt, sie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefesselt.

*) Über diese Schauspielgattung werde ich bei Gelegenheit Ben Jonsons einige Worte sagen.

12. Edmund Malone gab heraus: „The Plays of W. Shakespeare, collated verbatim with the most authentic copies, and revised with the corrections and illustrations of various commentators“ (London 1790. 10 Bde.); weiters: „Supplement to the edition of Shakespeare's Plays, published in 1778 by S. Johnson and Gg. Steevens“ (London 1780. 2 Bde.). Ferner schrieb er: „An attempt to ascertain the order in which the plays of Shakespeare were written“ (London 1778) und „An historical account to the rise and progress of the English stage and of the economy and usages of the ancient Theatres in England.“ (London 1790.) — 32 f. Vgl. W. Schlegels sämtl. Werke 6, 341 f.

Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der ältern Weise unbefangener fühlen. Gewiß ist es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verse, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man muß, was Shakespeare hierin geleistet, nicht nach einer später aufgekommenen Mode, sondern durch Vergleichung mit seinen Zeitgenossen, etwa mit Spenser, schätzen. Dies wird ohne Zweifel zu seinem Vorteil ausschlagen. Spenser ist oft gedehnt; Shakespeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas Nötiges auszulassen, als etwas Überflüssiges einzuschalten. Doch sind viele seiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelig: sinnreich mit anmutiger Leichtigkeit und blühend ohne falschen Schimmer. Die eingestreuten Lieder (des Dichters eigne nämlich) sind meistens süße kleine Spiele und ganz Gesang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man sie bloß lieset.

Die sämtlichen Hervorbringungen Shakespeares tragen das unverkennbare Gepräge seines originalen Genius, aber niemand ist weiter entfernt davon als er, eine durch Angewöhnung und persönliche Einseitigkeit entstandene Manier zu haben. Vielmehr ist er in Absicht auf Verschiedenheit des Tons und der Farbe nach Beschaffenheit der Gegenstände ein wahrer Proteus. Jede seiner Dichtungen ist wie eine abgeschloßne Welt, die sich in ihrer eigenen Sphäre bewegt. Es sind Kunstwerke, in einem durchgeführten Stil bearbeitet, worin sich die Freiheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Teile nach einer Hauptidee, die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung, Korrektheit zu heißen verdient (und dies ist außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes), so darf man Shakespearen nach Zuerkennung aller höheren Eigenschaften, welche Bewunderung fodern, in den meisten Fällen auch den Namen eines korrekten Dichters nicht versagen.

Es würde sehr belehrend sein, einen Künstler, der zugleich der Stifter und Vollender seiner Kunst war, Schritt vor Schritt auf seiner Laufbahn zu begleiten, und seine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feste Punkte, die

33. nicht versagen. Hier schließt in der dritten Ausgabe die siebenundzwanzigste Vorlesung.

man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nötigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Versuch gemacht, Shakespeares Schauspiele chronologisch zu ordnen, den er aber selbst nur für hypothetisch ausgiebt, und der unter andern schon deswegen nicht recht gelingen konnte, weil er von seiner Untersuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausschließt, welche dem Dichter zugeschrieben worden sind, und nur von den Herausgebern seit Rowe als unecht verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großenteils wirklich von ihm herrühren.*)

Das Beste wird also sein, die Schauspiele zu leichterer Übersicht nach den Gattungen zu ordnen. Freilich ist dies nur ein Notbehelf: mehrere Kunstrichter haben eingesehen, daß Shakespeares Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung gehören, wiewohl bald dieser, bald jener Bestandteil, das Musikalische oder das Charakteristische, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetische oder das Komische, Ernst oder Ironie, in der Mischung vorwaltet. Shakespeare selbst macht sich, wie es scheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker lustig, Abteilungen und Unterabteilungen der Gattungen zu entdecken, und das Gesonderte ängstlich einzuzäunen, wenn der pedantische Polonius im Hamlet die Schauspieler empfiehlt, weil sie alles aufzuführen verstehen: „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale u. s. w.“ Ein andermal scherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Bestimmung des Tragischen:

Und tragisch ist es auch, mein gnäd'ger Fürst,
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.

Indessen kann man doch die Einteilung in Lustspiele, Trauerspiele und historische Schauspiele nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch

*) Wäre dieses Buch zunächst für ein englisches Publikum bestimmt, so würde ich ein solches Urteil im Widerspruch mit der angenommenen Meinung nicht hinstellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung ist zu weitläuftig, und bleibt einer besondern Schrift vorbehalten. Überdies steht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorlesungen lege, keine andre englische Büchersammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Diese würde ich zu diesem Zwecke vervollständigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, sich englische Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verschaffen. Ich muß also in diesem Punkte um Nachsicht bitten, und will in einem Anhang zu dieser Vorlesung nur einiges vorläufig erinnern.

7 ff. und nur ... von ihm herrühren, vgl. oben S. 177 zu Z. 12. N. Rowe gab heraus: „The works of W. Shakespear, revised and corrected.“ (London 1709—10. 7 Bde.) — 39. Vgl. sämtl. Werke 6, 303 ff.

einigermaßen festhalten, wenn man nur die Übergänge und Verwandtschaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Lustspiele ist großenteils aus Novellen entlehnt: es sind romantische Liebesgeschichten; keines davon spielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen. Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen ins Wunderbare oder ins Pathetische über. An diese schließen sich unmittelbar zwei der ausgezeichnetsten Trauerspiele an, Romeo und Julia, und Othello: beides wahre Novellen, und nach denselben Grundsätzen bearbeitet. In manchen historischen Schauspielen nehmen die komischen Charakter und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre sind durchaus ernsthaft und lassen einen tragischen Haupteindruck zurück. Das wesentliche Kennzeichen, was sie unterscheidet, ist, daß die Verwickelung darin sich auf ein poetisches und ein nationales Interesse bezieht. Dies ist nicht so der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir diese Trauerspiele nicht zu den historischen Stücken, wiewohl das erste sich auf eine alte nordische, das zweite auf eine einheimische Sage gründet, und Macbeth schon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der schottischen Geschichte fällt.

Unter den Lustspielen tragen die beiden Edelleute von Verona, die gezähmte böse Sieben, und das Lustspiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entstehung an sich. Die beiden Edelleute von Verona schildern den Wankelmut der Liebe und ihre Treulosigkeit gegen die Freundschaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit, fast möchte man sagen, mit eben dem Leichtsinn, den eine schnell entflammte und schnell wieder aufgegebene Leidenschaft im Gemüt voraussetzt. Dem Treulosen wird am Ende für seine zweideutige Reue von seiner ersten Geliebten ohne Schwierigkeit verziehen; für die ernsthaftesten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürstentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr selbst durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beiden Edelleute, der verratne und verbannte Freund, gezwungenerweise geworden ist: für alles dies wird geschwind eine friedliche Lösung gefunden. Es ist, als ob sich der Lauf der Welt nach einer flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmütigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, ist gleichsam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Gestalten, einer Viola und Imogen, die in späteren

Stücken Shakespeares unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabenteuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bei der jungfräulichsten Sittsamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Lustspiel der Irrungen ist der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakespeares Werken das einzige Beispiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beiden gleichnamigen Zwillingsbrüdern sind zwei Sklaven beigegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterscheidbar ähnlich und denselben Namen führend. Die Unwahrscheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erste, schon ans Unglaubliche grenzende, zugegeben hat, so wird man um die zweite nicht handeln; und soll der Zuschauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, so können sie sich nicht bunt genug kreuzen. Es versteht sich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverständnis verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel nicht beistimmen, die Aufklärung sei zu lange hinausgeschoben: so lange sich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu besorgen. Und dies ist hier wirklich der Fall: Es geht so weit, daß der eine der beiden Brüder erst für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingesperrt wird, und der andre sich vor einem Angriffe auf sein Leben an einen geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerlei Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereien, kann es bei diesem Gegenstande nicht abgehen; Shakespeare hat ihn aber auf alle Weise zu adeln gesucht. Ein paar Scenen der Eifersucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verursacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feierlicher gemacht, daß der Fürst dabei den Vorsitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wieder vereinigt werden. Die Exposition, wodurch der Zuschauer im voraus unterrichtet sein muß, während die handelnden Personen in der Unwissenheit befangen sind, und die Plautus kunstlos in einen Prolog verlegt, ist hier, meisterlich motiviert, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dies dürften leicht die besten von allen geschriebenen oder möglichen Menächmen sein, und wenn das Stück an Wert gegen andre Stücke Shakespeares

zurücksteht, so ist es wohl nur, weil sich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böse Sieben hat den Anstrich eines italienischen Lustspiels, wie denn auch bei dem Liebeshandel, welcher der Hauptsache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Ariost mittelbar oder unmittelbar benutzt ist. Leicht skizzierte Charakter und Leidenschaften; eine ohne mühsame Anstalten eingeleitete und in ihrem raschen Gange durch Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Katharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Gefahr heiratet, zahm zu machen weiß, ist der charakteristische Gehalt und die eigentümliche Laune des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellterweise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprichworts vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Kesselflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Palast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sei ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakespeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet, allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermutlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können. Shakespeare zeigt sich dabei wie immer als einen vornehmen Dichter: alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen sein. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystifizieren, von seiner Lage eben keinen bessern Gebrauch zu machen weiß, als dieser, der alle Augenblicke in seine pöbelhaften

21 ff. Noch ... Shakespeare, vgl. Alexander von Weilen, Shakespeares „Vorspiel zu der Widerspänstigen Zähmung". Frankfurt a. M. 1884.

Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieses Vorspiels, nämlich wie der Kesselflicker in seiner neuen Herrlichkeit sich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in seinen bettelhaften Zustand zurückversetzt wird. Dies sollte am Schlusse des größeren Stückes folgen. Die Zwischenreden, womit der Kesselflicker das vor ihm aufgeführte Lustspiel unterbricht, mochten improvisiert werden, aber es ist nicht glaublich, daß Shakespeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauspieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines so sorgfältig angefangnen, wiewohl kleinen Werkes überlassen haben sollte. Übrigens hängt das Vorspiel nur dadurch mit dem Stücke zusammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeinten Edelmanns gehört, auf seinem Schloß wandernde Komödianten vor sich spielen zu lassen. Diese Erfindung, belustigende Zuschauer auf der Bühne mit aufzuführen, ist von spätern englischen Dichtern sehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendstücken gezählt. Es ist eine mutwillige Gaukelei, ein ganzes Füllhorn der muntersten Scherze ist darin ausgeschüttet. Jugendlichkeit ist allerdings in dem üppigen Überfluß der Ausführung sichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortspiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuschauer kaum zu Atem kommen; die Funken des Witzes sprühen, so, daß sie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großenteils den raschen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Karneval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreien seiner Hofleute in strenger Eingezogenheit sich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche Gesellschaft vom Hofe verbannt, und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dies in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, so kommt die Tochter des Königs von Frankreich an seinen Hof, um im Namen ihres bettlägrigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufodern. Er ist genötigt, ihr Audienz zu geben, verliebt sich sogleich in sie, und seinen Gefährten, die dabei ältere Bekanntschaften mit den Hofdamen der Prinzessin erneuern, geht es ihrerseits nicht besser. Alle sind schon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wissen: sie belauschen sich nach der Reihe, wie jeder dem einsamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder schilt und

meistert den später gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beschämt den König und die beiden andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft sich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes schildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen sie zu den Fahnen der Liebe schwören heißt. Diese Scene ist unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie sie nachher ihre Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum besten gehabt werden: dies ist vielleicht etwas zu lang ausgesponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzessin nun die ernsthaften Anträge des jungen Fürsten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für seinen Leichtsinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerei, die in dem ganzen Stücke herrscht, ließ sich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Personen können nur durch eine fremde Einwirkung nach dem Rausche der Ausgelassenheit wieder nüchtern werden. Die grotesken Figuren, welche dazwischen zur Belustigung dienen: ein prahlhafter phantastischer Spanier, Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, sind Geschöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielscheiben für den Witz einer muntern Gesellschaft geschaffen.

Ende gut alles gut, Viel Lärmen um nichts, Gleiches mit Gleichem und Der Kaufmann von Venedig haben darin Verwandtschaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die sich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entscheidende Verhältnisse bezieht, und das sittliche Gefühl stark in Anspruch nimmt, immer mit gewandter Kunst für aufheiternde Beimischungen gesorgt ist. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verstandes das gehörige Gegengewicht bei. Er stattet die Geschichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Ansehen einer wirklich geschehenen, wiewohl außerordentlichen Thatsache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindsamen Dramas, noch in die Peinlichkeit jener Schauspiele mit einer moralischen Richtung, die eigentlich nur dramatisierte Strafpredigten sind. Mit-

leiden, Ängstigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabei, und durch ausschließende Beschränkung darauf in der Gesamtheit eines Werkes. Shakespeare führt uns immer aus der Engigkeit der geselligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menschen einander Licht und Luft verbauen, ins Freie hinaus, ehe wir noch selbst das Bedürfnis gewahr werden.

Ende gut alles gut ist die bekannte Geschichte eines jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß sie ihn durch ein ererbtes Arkanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer schon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verschmäht ihre Sittsamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet sich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das seinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unschuldigen Betrug erfüllt sie die unmöglich scheinenden Bedingungen, unter denen sie der Graf als Gemahlin anzuerkennen versprochen. Die Liebe erscheint hier in demütiger Gestalt: sie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurteile der Geburt, und ohne die Beistimmung gegenseitiger Neigung abzuwarten. Aber sobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine lästige Fessel betrachtetes Band verbunden ist, wird ihr Irrtum ihre Tugend. Sie rührt durch stilles Dulden; ihr schönster Augenblick ist, wie sie sich selbst als die Verfolgerin ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Jonson erklärt seine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert sich, daß er am Ende ohne andere Strafe als eine vorübergehende Beschämung davon kommt, ja durch den unverdienten Besitz einer tugendhaften Gattin belohnt wird. Aber hat Shakespeare den Eindruck seines gefühllosen Stolzes und seiner leichtsinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Bloß mit kriegerischer Auszeichnung stattet er ihn aus. Und schildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird, wenn sie nur das zu behaupten wissen, worein man die Ehre ihres Geschlechtes setzt? Bertrams einzige Entschuldigung ist, daß der König in einer Sache, die zu den persönlichsten Rechten gehört,

der Wahl einer Gattin, sich allerdings einen Machtspruch gegen ihn erlaubt hat. Übrigens soll diese Geschichte eben zeigen, so wie die von der Griseldis und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Mißbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andere Novellen und Fabliaux sind dagegen als wahre Satiren auf den Wankelmut und die Schlauheit der Frauen gemeint. Das Alter ist in diesem Schauspiele mit besonderer Gunst geschildert: der schlichte Biedersinn des Königs, die aufbrausende Gutmütigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachsicht der Gräfin mit Helenas Liebe zu ihrem Sohne, beeifern sich gleichsam um die Wette, den Übermut des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Stil des Ganzen ist mehr spruchreich als bilderreich; glänzende Farben der Phantasie wären bei diesem Gegenstande nicht angebracht gewesen. An den Stellen, wo die demütigende Verstoßung der armen Helena am schmerzlichsten auffällt, tritt zur Zerstreuung der Zuschauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Mystifikation, wodurch seine angemaßte Tapferkeit und zugleich seine unverschämt böse Zunge entlarvt wird, gehört zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden: Stoff genug zu einem vortrefflichen Lustspiel, wenn Shakespeare nicht immer bis zur Verschwendung reich wäre. Fallstaff hat den Parolles verdunkelt, sonst würde er unter den komischen Charaktern des Dichters berühmter sein.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um nichts ist derselbe wie in der Geschichte vom Ariodant und der Ginevra beim Ariost: die Nebenumstände und die Entwicklung sind freilich sehr verschieden. Es ist ein großer Theaterstreich, im echten und zu billigenden Sinne, wie die unschuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angesicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigsten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beschuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragisch zu nennen, wenn ihn Shakespeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angestifteten Bubenstücks ist schon zuvor begonnen, obgleich den Personen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichsten Scenen umzuwandeln gewußt. Ein zweiter Theaterstreich, der dem

ersten das Gleichgewicht hält, ist es, wie Claudio, von seinem Irrtume überführt, einer Verwandten seiner totgeglaubten Braut die Hand zu geben meint, und sie sich nun als Hero selbst entschleiert. Was aber besonders dem Stücke schon zu Shakespeares Zeit ungemeinen Beifall verschaffte, und seitdem in England immer dessen Glück gemacht hat, sind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwei mutwille Wesen, die sich mit gegenseitigen Spöttereien niemals Frieden lassen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden sie dadurch in deren Netz verstrickt, daß ihre Freunde sich verabreden, beide glauben zu machen, jedes sei der Gegenstand einer geheimen Leidenschaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einsicht getadelt hat, daß um sie zu fangen derselbe Kunstgriff zweimal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieser Symmetrie der Täuschung. Ihre Freunde schreiben sich die ganze Wirkung zu, aber die ausschließende Richtung ihrer Neckereien gegen einander ist schon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbst bei der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufgewecktheit sie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu verteidigen, kommt edler Ernst in ihr Betragen. Dies ist sehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Lustigmachern vom Gewerbe verwechselt zu werden, müssen einen Punkt haben, worüber hinaus sie keinen Spaß verstehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenstandes Shakespearen genötigt, seine Poesie mit der Kriminal-Justiz vertrauter zu machen, als er sonst gern zu thun pflegt. Alle dahin einschlagenden Verrichtungen, alle Arten dabei handelnder oder leidender Personen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängniswärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung seiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen soll; liederliches Gesindel, das die Polizei aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den selbst die Zurüstungen zu seiner Hinrichtung nicht aus seiner viehischen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie schonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit ist alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht seinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen ist eigentlich der Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit, weil kein Mensch sicher genug vor Fehltritten ist, um sich zu deren Verwalter unter seinesgleichen aufzuwerfen. Die schönste Zierde der Komposition ist der Charakter der Isabella,

welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, sich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmlische Reinheit ihres Gemütes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedanken befleckt würde: in der demütigen Tracht einer Novizen-Schwester ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbescholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in seiner vorgeblichen Abwesenheit durch strenge Handhabung der Gesetze den ausschweifend gewordenen Sitten zu steuern, selbst von den jungfräulichen Reizen Isabellas versucht wird, als sie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurteilten Bruder Claudio bittet; wie er seine Zumutung, ihre Ehre für das Leben Claudios aufzuopfern, anfangs in scheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich schamlos mit der Sprache herausgeht; wie Isabella ihn mit edlem Unwillen zurück weist; wie sie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieser sie zuerst billigt, dann, von Todesfurcht hingerissen, sie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in diesen Meisterscenen hat Shakespeare die Tiefen des menschlichen Herzens ergründet. Das Interesse ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier: denn der als Mönch verkleidete Herzog ist immer da, um über seinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Übel vorzubeugen, das man besorgen könnte; man sieht der feierlichen Entscheidung mit Zuversicht entgegen. Der Herzog spielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuschung natürlich, er vereinigt in sich die Weisheit des Geistlichen und des Fürsten. Nur liebt seine Weisheit allzu sehr die Umwege: es schmeichelt seiner Eitelkeit, unsichtbar gleichsam eine irdische Vorsehung zu spielen; es unterhält ihn mehr, seine Unterthanen zu belauschen als auf hergebrachte Weise zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, so sieht man nicht, wie sein anfänglicher Zweck: die Strenge der Gesetze durch Ausübung einer fremden Hand wieder herzustellen, erreicht wird. Der Dichter möchte also wohl die Ironie beabsichtet haben, daß von den vielen Lästerungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm sagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was seine seltsamen Grillen betrifft, nicht so ganz ohne Grund ist. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakespeare, mitten unter der Erbitterung religiöser Parteien, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und seinen Einfluß immer als wohlthätig schildert. Man findet bei

ihm keine von den schwarzen tückischen Mönchen, die eine mehr protestantische als poetische Begeisterung einigen unsrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakespeare seinen Mönchen bei, nachdem sie für sich selbst Verzicht auf die Welt gethan, sich dienstfertig in die Angelegenheiten andrer zu mischen; auch in Absicht auf den frommen Betrug macht er sie nicht sehr gewissenhaft. Dergleichen spielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um nichts, und sogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprichwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen scheint.

Der Kaufmann von Venedig ist eins von Shakespeares vollendetsten Werken: zugleich außerordentlich popular, für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meisterstücken von Charakteristik, wovon es nur beim Shakespeare Beispiele giebt. Es ist leicht für den Dichter wie für den Schauspieler, nationale Gesinnungen, Sprecharten und Gebärden in Karikatur aufzustellen. Aber Shylock ist nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine sehr bestimmte, gebildete und originelle Persönlichkeit, und dennoch spürt man in allen seinen Äußerungen einen leisen Anstrich von Judentum. Man glaubt in den bloß geschriebenen Worten einen Hauch von jüdischer Aussprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der gesellschaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäischen Blut und den christlichen Sitten Fremde unmerklicher, mit der Leidenschaft tritt das nationale Gepräge stärker hervor. Alle diese unnachahmlichen Feinheiten erfodern die gewandteste Kunst eines großen Schauspielers, um sie gehörig auszudrücken. Shylock ist ein unterrichteter Mann, sogar auf seine Weise ein Denker; nur die Region, wo menschliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: seine Moral ist auf den Unglauben an Güte und Edelmut gebaut. Nächst dem Geiz wird Rachsucht über den Druck und die Erniedrigung, welche sein Volk erduldet, die vornehmste Triebfeder seines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft christlich gesinnten Christen: das Beispiel uneigennütziger Nächstenliebe scheint ihm die ärgste Judenverfolgung. Der Buchstabe des Gesetzes ist sein Abgott; er weigert sich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmlischer Beredsamkeit sich ihm offen-

bart: er besteht auf dem strengen unbiegsamen Recht, und so fällt es denn auf sein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geschichte seines unglücklichen Volkes. Die schwermütige und sich selbst vernachlässigende Großmut des Antonio ist rührend erhaben. Auch ist ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beigegeben. Der Gegensatz, den dies mit der selbstischen Grausamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nötig zur Ehrenrettung der menschlichen Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs schwebt, und welcher die Einbildungskraft sich kaum zu nähern wagt, würde zu schmerzlich ängstigen, wenn nicht für Aufheiterung und Zerstreuung gesorgt wäre. Diese gewähren besonders die Auftritte auf dem Landsitze der Portia, die den Zuschauer in eine ganz andre Sphäre versetzen. Und doch hängen sie durch die Verkettung der Ursachen und Wirkungen genau mit der Hauptsache zusammen: die Ausrüstung Bassanios zu seiner Brautwerbung ist schuld, daß Antonio die gefährliche Verschreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rat ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weise sind die Verhältnisse der dramatischen Komposition hiebei vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwischen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatsache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakespeare hat ihm also einen ebenso außerordentlichen Liebeshandel beigesellt: eins wird durch das andere wieder natürlich und wahrscheinlich. Eine reiche, schöne und geistreiche Erbin, die nur durch Lösung eines Rätsels gewonnen werden kann; die verschloßnen Kästchen; die ausländischen Prinzen, welche kommen um das Abenteuer zu bestehen: alles dies reizt die Einbildungskraft mit einem märchenhaften Glanz. Die beiden Scenen, wo der nach morgenländischer Art schwülstige Prinz von Marocco und der sich weise dünkende Prinz von Arragon unter den Kästchen wählen, spannen nur die Neugier und beschäftigen den Scharfsinn; in der dritten, wo die beiden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke sie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakespeare alle Bestechungen des Gefühls, allen Zauber der Poesie aufgeboten. Man teilt das Entzücken Portias und Bassanios nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum sie einander lieben, denn sie zeigen

sich beide unendlich liebenswürdig. Die Gerichtsscene, die den vierten Akt einnimmt, ist für sich ein vollständiges Drama, worein sich das Interesse des Ganzen zusammen drängt. Der Knoten ist nun freilich gelöst, und nach gemeinen Ansichten von theatralischer Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der Dichter wollte seine Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken entlassen, welche die mühsam und unerwartet erlangte Rettung Antonios und die Bestrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein musikalisches Nachspiel im Stücke selbst hinzugefügt. Die Episode von der entführten Tochter des Juden, Jessica, in der Shakespeare nationale Züge mit Anmut zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerei Portias und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Scene eröffnet sich mit dem tändelnden Geflüster zweier Liebenden in einer Sommernacht; dann sanfte Musik und eine entzückte Lobrede auf diese Ordnerin der Welt und der Gemüter; hierauf treten die Hauptpersonen auf, und nach einer artigen verstellten Entzweiung endigt alles mit den heitersten Scherzen.

Wie es euch gefällt ist ein Stück von ganz entgegengesetzter Art. Es würde schwer sein, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geschieht eben nichts, oder was geschieht, ist nicht so wesentlich, als was gesagt wird; auch was man allenfalls die Auflösung nennen kann, ist ziemlich willkürlich herbei geführt. Wer nichts gewahr wird, als was sich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine seltsame Gesellschaft versammelt: einen durch seinen Bruder entthronten Herzog, der mit seinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend von der Jagd lebt; zwei verkleidete einander schwesterlich liebende Prinzessinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimischen Bewohner des Waldes, idealische und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Diese leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechsel vorüber, und immer sieht man die schattige dunkelgrüne Landschaft im Hintergrunde, und glaubt frische Waldluft zu atmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden; sie verfließen ungezählt in den Beschäftigungen oder dem phantastischen Müßiggange, dem sich jeder nach seiner Laune oder Gemütsart ergiebt, und diese unbegrenzte Freiheit entschädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine

wirft sich einsam unter einen Baum, und hängt melancholischen Betrachtungen über den Wechsel des Glücks, die Falschheit der Welt und die selbstgeschaffnen Plagen der Gesellschaft nach; andre lassen gesellige Jagd- und Freudenlieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz sind in den Städten dahinten geblieben; unter den menschlichen Leidenschaften hat nur die Liebe den Eingang in diese Wildnis gefunden, wo sie dem einfachen Hirten dieselbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der seine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine spröde Schäferin verliebt sich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Rosalinde, als diese ihr mit Übermut ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweist, und der selbsterfahrne Schmerz der Verschmähung bringt sie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiderung. Der Narr treibt seine philosophische Verachtung des äußern Glanzes und seinen Spott über die Täuschungen der Liebe so weit, daß er sich mit Fleiß die häßlichste und einfältigste Bauerdirne zur Liebsten aussucht. Durch dies ganze Gemälde hat der Dichter zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menschlichen Geiste inwohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünstelten Zwanges beide der angebornen Freiheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauspieles selbst ist die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseins ausgedrückt: sogar durch den Titel hat Shakespeare dies angedeutet. Wer sich daran ärgern wollte, daß in diesem romantischen Walde das Ceremoniell der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet sei, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten.

Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer sinnreich gesponnenen Intrigue mit dem Reichtum komischer Charakter und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer ätherischen Poesie. Shakespeare behandelt meistenteils in seinen Lustspielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz besonders daran, daß in seiner Sprache dasselbe Wort (fancy) zugleich Phantasie und Liebe bedeutete. Die Liebe des musikberauschten Herzogs zur Olivia ist nicht nur eine Phantasie, sondern

28. hinaus zu geleiten. Hier schließt in der dritten Ausgabe die achtundzwanzigste Vorlesung.

eine Einbildung; Viola scheint sich anfangs willkürlich in den Herzog zu verlieben, dem sie als Edelknabe dient, wiewohl sie nachher die zartesten Saiten des Gefühls berührt; die stolze Olivia wird durch den schüchternen und einschmeichelnden Boten des Herzogs bestrickt, in welchem sie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermutet, und nimmt zuletzt durch eine zweite Täuschung den Bruder für die Schwester. Diesen, ich möchte sagen, idealischen Thorheiten dienen die baren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Personen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anstiftet: die ungeschickte Bewerbung eines albernen und wüsten Landjunkers um Olivia, und seine Ausfoderung an Viola; die Einbildung des pedantischen Haushofmeisters Malvolio, seine Herrschaft sei insgeheim in ihn verliebt, die ihn so weit bringt, daß er als verrückt eingesperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geistlichen besprochen wird. Diese Scenen sind eben so fein und bedeutsam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dies in der That Shakespeares letztes Werk war, wie behauptet wird, so hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geistes genossen, und die ganze Fülle seiner Talente mit sich ins Grab genommen.

Die lustigen Weiber von Windsor, wiewohl sie recht eigentlich ein Lustspiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes sind, übergehen wir hier, und versparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu sprechen, um die Rolle des Fallstaff im Zusammenhange zu beurteilen.

Ein Sommernacht-Traum und Der Sturm lassen sich darin mit einander vergleichen, daß in beiden die Einwirkung einer wunderbaren Geisterwelt mit dem Gewirr menschlicher Leidenschaften und mit den possenhaften Abenteuern der Narrheit verflochten ist. Der Sommernacht-Traum ist zuverlässig sehr früh geschrieben, der Sturm allem Ansehen nach aus Shakespeares späterer Zeit: die meisten Kunstrichter räumen daher, in der Voraussetzung, der Dichter müsse sich mit zunehmender Reife des Geistes immer vervollkommnet haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem ersten ein. Ich kann hierin nicht so ganz einstimmen: wie mir scheint, hält der innere Wert dieser beiden Werke sich ziemlich die Wage, und nur persönlicher Geschmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andre entscheiden. Die Überlegenheit des Sturms von seiten gründlicher und origineller

Charakterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefsinnige Kunst bewundern, die ihre Mittel weise ausspart, und ihre Anstalten, das Gerüste zu dem luftigen Wundergebäude, geschickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernacht-Traum hingegen strömt eine ergiebige Ader der kühnsten und mutwilligsten Erfindung; die außerordentlichste Zusammenstellung fremdartiger Bestandteile scheint durch einen sinnreichen Zufall ohne Mühe entstanden zu sein, und die Farben sind von einer so hellen Durchsichtigkeit, als ließe sich die ganze bunte Gaukelei mit einem Hauche wegblasen. Die hier geschilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachsen. Dämmerung, Mondschein, Tau und Frühlingsdüfte sind das Element dieser zarten Geister; sie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und schimmernden Insekten sticken; in der Menschenwelt tändeln sie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder schädlichen Einflüssen. Ihr heftigster Zorn löst sich in eine gutmütige Neckerei auf; ihre Leidenschaften, von allem irdischen Stoff entkleidet, sind bloß ein idealischer Traum. Die Liebe unter den Sterblichen ist dann auch im Verhältnis hiezu als eine poetische Bezauberung geschildert, die durch einen entgegengesetzten Zauber augenblicklich aufgehoben und dann wieder hergestellt werden kann. Die verschiednen Teile der Anlage: die Hochzeitfeier des Theseus, der Zwist des Oberon und der Titania, die Flucht der zwei liebenden Paare, und die theatralischen Übungen der Handwerker, sind so leicht und glücklich verflochten, daß sie durchaus zu einander zu gehören scheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß sich das Unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden lösen, und steigert sie durch einen Fehlgriff seines Dieners aufs höchste, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmut und ihrer Eifersucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einsetzt. Die Äußersten des Phantastischen und Gemeinen werden zusammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und sich in einen plumpen Gesellen mit einem Eselskopfe verliebt, der eben einen tragischen Liebhaber vorgestellt oder vielmehr entstellt hat. Das scherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms ist eigentlich nur die Übersetzung einer Metapher in ihren buchstäblichen Sinn: aber in seinem Benehmen bei der zärtlichen

Anbetung der Feenkönigin ist es aufs lustigste anschaulich gemacht, wie zu seiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtsein eines solchen Kopfputzes hinzukommt. Theseus und Hippolyta sind gleichsam eine prächtige Einfassung des Gemäldes: sie repräsentieren bloß, aber mit stattlichem Pomp. Die Gespräche des Helden und seiner Amazone, wie sie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der frische Hauch des Morgens, wovor die Gesichte der Nacht verschwinden. Zu dem grotesken Schauspiel im Schauspiel ist nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es ist gerade wie der pathetische Teil des Stückes eine geheime Zusammenkunft zweier Liebenden im Walde und ihre Verstörung durch einen feindseligen Zufall, und beschließt das Ganze mit der ergötzlichsten Parodie.

Im Sturm ist wenig Handlung und fortschreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Mirandas ist bei ihrem ersten Zusammentreffen entschieden, und Prospero legt ihr nur scheinbare Hindernisse in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Insel umher; der Anschlag Sebastians und Antonios auf das Leben des Königs von Neapel, so wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Prospero, ist nichts als eine Spiegelfechterei, weil man voraussieht, daß die Zaubermacht des letztern sie zu nichte machen wird; es bleibt also nichts übrig als die Bestrafung der Schuldigen durch schreckhafte Erscheinungen, die ihr Gewissen rühren, die Wiedererkennung und endliche Aussöhnung. Indessen ist dieser Mangel durch den mannigfaltigsten Aufwand von Bezauberungen der Poesie und Aufheiterungen des Scherzes so wunderbar versteckt, die Einzelnheiten der Ausführung sind so anziehend, daß man sehr genau acht geben muß, um zu bemerken, die Auflösung sei gewissermaßen schon in der Exposition enthalten Die Liebesgeschichte Ferdinands und Mirandas, in so wenigen und kurzen Scenen entwickelt, ist entzückend schön: ein rührender Bund ritterlichen Edelmutes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Insel erzogen, nicht gelernt hat seine unschuldigen Regungen zu verheimlichen Die Weisheit des fürstlichen Einsiedlers Prospero hat einen magischen und geheimnisvollen Anstrich; der Eindruck von der düstern Falschheit der beiden Usurpatoren wird durch das treuherzige Geschwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano,

zwei jovialische Taugenichtse, finden am Caliban eine würdige Gesellschaft; und Ariel schwebt mit Anmut über allem, als der personifizierte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprichwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angebornen Art und den Einfluß von Prosperos Erziehung wahrnimmt. Dieser hat nur seinen Verstand entwickeln können, ohne im geringsten seine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es ist als ob einem tölpischen Affen der Gebrauch der Vernunft und menschliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban ist schadenfroh, feige, falsch und knechtisch gesinnt; dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisierten Welt, wie sie Shakespeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunknen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen. In der Sprache hat er alles Harte, Mißlautende, Dornige aufgehascht, und daraus sein Wörterbuch zusammengesetzt, so wie sich aus der ganzen Mannigfaltigkeit der Natur nur das Feindselige, Widerwärtige und kleinlich Mißgestaltete in seiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magische Geisterwelt, die Prosperos Zauberstab auf der Insel versammelt, wirft nur einen schwachen Wiederschein in sein Gemüt, so wie ein Lichtstrahl, der in eine dumpfe düstre Höhle fällt, unvermögend sie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünste erregt. Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Konsequenz und Tiefe, und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dabei gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel ist das Bild der Luft nicht zu verkennen, selbst sein Name spielt darauf an, so wie dagegen Caliban das schwere erdige Element bedeutet. Dennoch sind beide keine allegorischen Personifikationen, sondern individuell bestimmte Wesen. Überhaupt findet sich im Sommernacht-Traum, im Sturm, im magischen Teile des Macbeth, überall wo Shakespeare den Volksglauben von der unsichtbaren Nähe der Geister, und von der Möglichkeit sich mit ihnen in Berührung zu setzen, benutzt, eine Durchschauung des innern Lebens der Natur und ihrer ge-

heimnisvollen Triebfedern, die zwar dem echten Dichter nie ganz fremd sein kann, weil die Poesie sich ein für allemal mit einer mechanischen Physik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur wenige besessen haben.

Das Wintermärchen führt seinen Namen mit eben so viel Recht wie der Sommernacht-Traum den seinigen. Es ist eine von jenen Geschichten, die recht dazu gemacht scheinen, die traurige Muße langer Winterabende zu unterhalten; die schon für die Kindheit anziehend und begreiflich sind und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charakter und Leidenschaften beseelt, mit dem Schmuck einer sich gleichsam zur Einfalt des Stoffes herablassenden Poesie ausgestattet, das erwachsene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückversetzen. Mit solchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abenteuern hat die Berechnung der Wahrscheinlichkeiten nichts gemein, und so ist dann auch hier Shakespeare sehr freigebig mit Anachronismen und geographischen Irrtümern: er eröffnet eine freie Schiffahrt zwischen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenossen des delphischen Orakels, und was dergleichen mehr ist. Das Stück zerfällt gewissermaßen in zwei Schauspiele. Wie Leontes plötzlich auf seinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn besucht hat, eifersüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht sich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, ins Gefängnis geworfen, und die Tochter, die sie zur Welt bringt, an einer entfernten Küste ausgesetzt wird; wie die vor Gericht gestellte Königin, durch das Orakel für unschuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn sich über ihr Schicksal tot grämt, sinnlos niederfällt, und als tot von ihrem zu spät zur Vernunft gekommenen Gemahl betrauert wird: dies macht den Inhalt der drei ersten Aufzüge aus. Die letzten beiden sind durch eine sechzehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragische Katastrophe war nur scheinbar, und dies vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgesetzte Prinzessin wächst unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt sich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt sich, und wirbt um sie in schäferlicher Verkleidung; bei einem ländlichen Fest entdeckt Polyxenes dies Verständnis und gerät in großen Zorn;

die beiden Liebenden fliehen von ihm verfolgt nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Versöhnung aller vor sich geht. Als Leontes endlich die Statue seiner verlornen Gattin zu sehen glaubt, steigt sie aus ihrer Blende zu ihm herunter: sie ist es selbst, die noch lebende Hermione, die sich so lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eifersucht des Leontes ist nicht so wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: sie ist auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnsinn geschildert. So gehört es sich für eine Leidenschaft, deren Wirkungen den Zuschauer mehr angehen als ihre Entstehung, und die nicht die Katastrophe herbeiführt, sondern bloß den Knoten des Stückes schürzt. In der That möchte der Dichter wohl leise haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht ist, dem Polyxenes zu gefallen, und es scheint, als käme dieser Keim einer Neigung in ihren Kindern erst recht zur Reife. Es giebt nichts Frischeres, Jugendlicheres, nichts zugleich so idealisch Schäferliches und Königliches als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freiwilligen Hirten macht, und der Prinzessin, die ihren hohen Ursprung verrät, ohne ihn zu kennen, und der unter den Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakespeare hat niemals Scheu davor, die idealische Poesie ganz dicht neben der gemeinsten Prosa wohnen zu lassen: so ist es ja auch meistens in der wirklichen Welt. Perditas Pflegvater und sein Sohn sind alberne Bauersleute, damit man desto deutlicher sehe, daß alles, was sie adelt, ihr selbst angehört. Der unvergleichlich gezeichnete lustige Hausierer und Gauner Autolycus gehört zur Vollständigkeit des Bauernfestes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zusammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen scheint.

Cymbelin ist ebenfalls eine von Shakespeares wunderbarsten Zusammensetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbritischen Sagen aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser verknüpft, und von den neuesten gesellschaftlichen Sitten bis zu heroischen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererscheinungen alles durch gelinde Übergänge zu verschmelzen gewußt. Im Charakter der Imogen ist kein Zug der schönsten Weiblichkeit vergessen: ihre keusche Zärtlichkeit, ihre Sanftmut und ihr jungfräulicher Stolz, ihre grenzenlose Ergebenheit und Großmut gegen ihren betrognen

und sie ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abenteuer in der Verkleidung, ihr scheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben so zartes als rührendes Gemälde. Die beiden in der Wüste erzognen Prinzen Guiderius und Arviragus sind ein herrliches Gegenstück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakespeare liebt es, die Überlegenheit des Angebornen über das Erlernte zu zeigen. „Über der Kunst, welche die Natur bereichern will," sagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur selbst erschaffene Kunst." Wie Mirandas unbewußte und ungesuchte Anmut mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinsten Ausbildung zu gefallen streben, so entzückt an den beiden bloß durch die Jagd abgehärteten, sonst von ihrer hohen Bestimmung und der menschlichen Gesellschaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmut, der sie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erste Anlaß sie unwiderstehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem sie weder ein Weib noch ihre Schwester vermuten, eine kindlich leidenschaftliche Freundschaft fassen, ihn bei der Zurückkunft von der Jagd plötzlich tot finden und mit Gesang unter Blumen bestatten: diese Auftritte könnten eine ganz erstorbne Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Wenn ein tragisches Ereignis nur scheinbar ist, sei es daß die Zuschauer dies schon wissen oder es nur vermuten sollen, so weiß Shakespeare immer die Eindrücke zu mildern ohne sie zu schwächen: er macht die Trauer musikalisch, damit sie an Feierlichkeit gewinne, was ihr an Ernst abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, so ist der weise und rüstige Greis Belarius, lange Zeit Einsiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Gestalt; die gewandte Verstellung und rasche Geistesgegenwart des Italieners Jachimo ist der verwegnen Verräterei, die er spielt, ganz angemessen; Imogens Vater Cymbelin, und selbst während der ersten Hälfte des Stücks ihr Gemahl Posthumus sind etwas aufgeopfert, allein dies konnte nicht anders sein; die falsche und boshafte Königin ist bloß ein Werkzeug der Verwickelung; sie und ihr blödsinniger Sohn Cloten (die einzige komische Rolle im Stück), dessen roher Übermut mit vieler Laune geschildert ist, werden vor dem Schluß durch verdiente Bestrafung beiseite geschafft Für den heroischen Teil der Dichtung, den Krieg zwischen den Römern und Briten, welcher die Entscheidung vorbereitet, behielt der Dichter

bei dem Umfange seines Plans so wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beinahe nur wie in einem stummen Schaugepränge deutlich zu machen sucht. Der letzten Scene dagegen, wo alle vielfach verschlungnen Faden des Knotens sich lösen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu versammeln. Dieses Beispiel und viele andre können Jonsons Vorurteil widerlegen, als pflege Shakespeare den Schluß seiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verständnis der letzten Auflösung der Strenge nach erspart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unsre heutigen Zuschauer sind ungeduldiger, als es die seinigen waren, den Vorhang fallen zu sehen, wenn nichts mehr zu entscheiden ist.

Romeo und Julia und Othello unterscheiden sich von den meisten der bisher durchgegangenen Stücke weder in den Bestandteilen der Zusammensetzung noch in der Behandlung: einzig durch die Richtung des Ganzen werden sie entschieden zu Trauerspielen. Romeo und Julia ist ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerten Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüte des menschlichen Daseins ist. Zwei für einander geschaffene Wesen werden sich beim ersten Erblicken alles; jede Rücksicht verschwindet vor dem unwiderstehlichen Triebe eins im andern zu leben; sie verbinden sich insgeheim unter widerstrebenden Verhältnissen, bloß auf den Schutz der unsichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindselige Vorfälle wird ihre heldenmütige Treue in wenigen Tagen auf die Probe gestellt, bis sie, gewaltsam getrennt, durch einen freiwilligen Tod sich im Grabe und jenseit des Grabes wieder vereinigen. Alles dies findet sich schon in der schönen Geschichte, die Shakespeare nicht ersonnen hat, und die, auf das einfachste erzählt, immer eine zärtliche Teilnahme erregen wird. Aber Shakespearen war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmut und Adel der Sitten und leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemälde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermütige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände;

zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängnis der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Funke, der, auf die Erde herunterfallend, sich in einen Blitzstrahl verwandelt, welcher sterbliche Geschöpfe fast in demselben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines südlichen Frühlings Berauschendes, der Gesang der Nachtigall Sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose Wollüstiges hat, das atmet aus diesem Gedicht. Aber noch schneller als die früheste Blüte der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der ersten schüchtern kühnen Liebeswerbung und sittsamen Erwiderung zur grenzenlosesten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechselnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beiden Liebenden, die noch beneidenswert scheinen, weil ihre Liebe sie überlebt, und weil sie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeste und das Herbeste: Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Totengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung, stehen hier dicht neben einander; und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen Wunderwerke so zur Einheit des Gesamteindrucks verschmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüt zurückläßt, einem einzigen, aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatische Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an seiner Stelle, die weise Wahl aller Umgebungen bis auf die geringsten Nebenumstände habe ich in einer schon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangenen Zug will ich aufmerksam machen, der als ein Beispiel dienen kann, wie Shakespeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendste und vielleicht unglaublichste Umstand in der ganzen Geschichte ist der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf sie viele Stunden lang nicht bloß schläft, sondern völlig einer Toten gleicht, ohne daß es ihr schadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein solches Geheimnis besitzt? Er zeigt uns ihn bei seinem ersten Eintritt in einem Garten, wo er Kräuter sammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anstellt. Die Rede des frommen Alten ist voll tiefen Sinnes:

25 f. angeführten Schrift, vgl. oben S. 161 Z. 29 f.

er sieht in der Natur überall Sinnbilder der sittlichen Welt; dieselbe Weisheit, womit er sie durchschaut, hat ihn das menschliche Herz kennen gelehrt. Auf diese Art ist ein widerspenstiger oder wenigstens undankbar scheinender Umstand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröte glänzt, aber einer Morgenröte, deren purpurne Wolken schon die Gewitter eines schwülen Tages verkündigen, so ist dagegen Othello ein Gemälde mit starkem Schatten: man könnte es einen tragischen Rembrandt nennen. Welch ein glückliches Mißverständnis, daß Shakespeare den Mohren, worunter in der Novelle unstreitig ein getaufter Sarazene von der afrikanischen Nordküste gemeint war, zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendsten Raubtiere und die tötendsten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Gesetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur scheinbar gezähmt. Seine Eifersucht ist nicht die Eifersucht des Herzens, die sich mit dem zartesten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenstandes verträgt; sie ist von der sinnlichen Art, die in den heißen Himmelsstrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und so manche unnatürliche Gebräuche hervorgebracht hat. Ein Tropfen dieses Giftes in seine Adern geflößt, bringt sein ganzes Blut in den gährendsten Aufruhr. Der Mohr scheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er ist auch dies alles, und obendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer seiner Krieger, ein treuer Diener des Staates; aber eine bloß physische Gewalt der Leidenschaft wirft alle seine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und giebt dem Wilden in ihm über den gesitteten Menschen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck seiner Rachbegierde gegen Cassio verrät sich diese Tyrannei des Blutes über den Willen. Zuletzt in seiner Reue spricht aus ihm echte Zärtlichkeit für seine ermordete Gattin, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen seiner That gegenüber; und dazwischen fällt er sich selbst mit der Wut an, womit ein Despot einen abtrünnigen Sklaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Mensch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein sein Wesen geteilt war. Indessen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Gesicht; Jago ist schwarz

im Innern. Er steht dem Othello wie sein böser Dämon zur Seite, und läßt ihm mit leisen und desto gefährlicheren Einflüsterungen keine Ruhe: es ist als ob vermöge einer unseligen aber in der Natur gegründeten Verwandtschaft dieser Einfluß mächtiger über ihn sein müßte, als die Stimme seines guten Engels Desdemona. Ein schlauerer Bösewicht als dieser Jago ist nie geschildert worden: er legt seine Fallstricke mit einer Kunst, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf seine Mittel abgelenkt wird: sie gewähren dem Verstande unendliche Beschäftigung. Kalt, unzufrieden und übler Laune, trotzig wo er sich's erlauben darf, demütig und einschmeichelnd wo er es für nötig hält, ist er ein vollendeter Meister in der Verstellungskunst; selbst keinen andern als selbstischen Regungen zugänglich, weiß er die Leidenschaften andrer nach Belieben zu erregen, und jede Blöße, die sie geben, zu benutzen; er ist ein so vortrefflicher Beobachter der Menschen als man es sein kann, ohne höhere Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung zu kennen; in seinen hämischen Bemerkungen über sie liegt fast immer etwas Wahres. Hartnäckigen Unglauben an die Tugend der Frauen giebt er nicht bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dies hängt mit seiner ganzen Denkart zusammen, und macht ihn um so geschickter, sein Vorhaben auszuführen. Wie er an allem nur die häßliche Seite sieht, entzaubert er auf die roheste Weise die Einbildungskraft über das Verhältnis der beiden Geschlechter: er will es, um Othellos Sinne zu empören, den sein Herz leicht über Desdemonas Unschuld aufklären könnte. Dies muß die vielen Ausdrücke in Jagos Reden rechtfertigen, wovor die Sittsamkeit erschrickt. Hätte Shakespeare heutzutage geschrieben, so würde er sie sich vielleicht untersagt haben, aber gewiß zum Nachteil der Wahrheit seiner Darstellung. Desdemona ist ein fleckenloses Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmut und begeisterten Leidenschaft wie Julia: voller Einfalt, Sanftmut und Demut, und so unschuldig, daß sie sich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, ist sie dazu geschaffen, die ergebenste und zärtlichste Gattin zu sein. Dieser weibliche Hang, ganz einem fremden Schicksale zu folgen, hat sie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß sie sich ohne Vorwissen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl scheint eine Verirrung

zu sein, und doch ist es eben das, weswegen das Weib im Manne seinen Beschützer und sein Oberhaupt verehrt, was sie für Othello gewonnen hat: Bewunderung seines festen Heldenmutes, und Teilnahme an seinen überstandnen Mühseligkeiten. Mit großer Kunst ist es so eingeleitet: daß sie, eben weil sie die Möglichkeit eines Verdachtes gegen sich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Cassio die Eifersucht des Mohren immer mehr steigert. Um Desdemonas Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakespeare ihr in der Emilia eine Begleiterin von zweideutiger Tugend zugesellt. Nur durch den sündhaften Leichtsinn dieser Frau wird es begreiflich, daß sie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingesteht, als es Othello mit Ungestüm zurückfodert: dies wäre sonst der am schwersten zu rechtfertigende Umstand im ganzen Stück. Auch Cassio ist vollkommen so gezeichnet, wie er sein mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber sehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der ersten beiden Aufzüge zeigen uns den Othello von seiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: sie dienen dazu, die Geschichte dem bloß häuslichen Kreise zu entziehen, so wie in Romeo und Julia die Parteiung der Montague und Capulet dasselbe leistet. Keine Beredsamkeit ist vermögend, die niederwerfende Gewalt der Katastrophe im Othello zu schildern, dies Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmessen.

Hamlet ist einzig in seiner Art: ein Gedankentrauerspiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses rätselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt. Schon so viel ist darüber gesagt und geschrieben worden, und kein denkender Kopf, der von neuem darüber spricht, wird in seiner Ansicht des Zusammenhanges und der Bedeutung aller Teile ganz mit seinen Vorgängern übereinstimmen. Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bei so versteckten Absichten, und einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt. Die haarsträubende Erscheinung des Geistes bemächtigt

sich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemütes; dann das Schauspiel im Schauspiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt sieht, dessen vergeblich bezweckte Bestrafung den Inhalt des Stückes ausmacht; des Königs Entsetzen darüber; Hamlets verstellter und Ophelias wirklicher Wahnsinn; ihr Tod und Leichenbegängnis; das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweikampf und die große Entscheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegerischem Pomp die letzte Ehre erweiset; dazwischen die komischen Charakterscenen mit Polonius, den Höflingen und den Totengräbern, die sämtlich ihre Bedeutung haben: alles dies erfüllt die Bühne mit der lebendigsten und mannigfaltigsten Bewegung. Der einzige Umstand, weswegen man dies Stück weniger theatralisch finden könnte als andre Trauerspiele Shakespeares, ist, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen ins Stocken gerät, oder gar rückgängig zu werden scheint. Dies war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen, wie eine Überlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Grenzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt; wie Hamlet es selber ausdrückt:

> Der angebornen Farbe der Entschließung
> Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
> Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
> Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
> Verlieren so der Handlung Namen.

Über Hamlets Charakter kann ich nach den Absichten des Dichters, wie ich sie verstehe, nicht ganz so günstig urteilen, als Goethe thut. Es ist wahr, er ist ein Geist von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinsten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeisterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnsinns spielt er mit unvergleichlicher Überlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausspähen, eben dadurch von seiner Geistesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten sagt, und sie mit dem schärfsten Witze verspottet. Aber bei seinen so oft gefaßten und immer unausgeführten Vorsätzen ist die Schwäche seines Willens offenbar: er läßt sich nur Ge-

rechtigkeit widerfahren, wenn er sagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwischen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Notwendigkeit treibt ihn zur List und Verstellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen sich selbst: seine weit hergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu verkleiden; „Gedanken," wie er zu einer andern Zeit sagt, „die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in sich haben". Am meisten ist er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelias von ihm selbst veranlaßte Liebe zurückstößt, und wegen seiner Fühllosigkeit bei ihrem wiewohl unwillkürlich verschuldeten Tode. Aber er ist zu sehr in seinen eignen Gram versunken, um Mitleiden für andre übrig zu haben: seine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßstab seiner innern Zerrüttung. Dagegen spürt man unleugbar in ihm eine tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen ist, mehr durch Not und Zufall, die ihn allein zu raschen Streichen treiben können, als durch das Verdienst seines Mutes, seine Feinde aus dem Wege zu räumen; so äußert er sich nach Ermordung des Polonius und über Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas: von Äußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleien über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beinahe zur Täuschung.*) Er ist dahin gekommen zu sagen, „nichts sei an sich weder gut noch übel, nur das Denken mache es dazu"; der Dichter verliert sich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Gestirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die so dringend vorgelegten Fragen. Eine wie es scheint vom Himmel bevollmächtigte Stimme aus einer andern Welt fodert Rache für einen ungeheuern Frevel und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt bestraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weise, um der Welt ein

*) Man hat es als einen Widerspruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbstmord sagt:

Das unentdeckte Land, von dessen Grenzen
Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geist ein zurückgekommener Wanderer? Shakespeare hat aber geflissentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Überzeugung irgend einer Art fest fußen kann.

warnendes Beispiel der Gerechtigkeit feierlich kund zu machen; unentschlüssige Vorsicht, schlaue Verräterei und rasche Wut eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unschuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Rätsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht.

Als ein Beispiel von den vielen mißverstandenen Feinheiten Shakespeares führe ich den Stil an, worin die Rede des Schauspielers von der Hekuba abgefaßt ist. Die Ausleger haben viel darüber hin und her gestritten, ob sie von Shakespeare selbst oder entlehnt sei, und ob er es mit seinem Lobe des Stückes, worin sie vorkommen soll, ernstlich gemeint, oder den tragischen Bombast mancher Zeitgenossen habe verspotten wollen. Sie bedachten nicht, daß diese Rede nicht für sich, sondern an der Stelle, wo sie steht, beurteilet werden muß. Was in dem Schauspiele selbst wieder als dramatische Dichtung erscheinen sollte, mußte gegen dessen würdige Poesie so wie theatralische Erhöhung gegen die einfache Natur abstechen. Deswegen hat Shakespeare das Schauspiel im Hamlet durchgehends in spruchreichen Reimen voller Antithesen abgefaßt. Allein dieser feierlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung sollte darin herrschen, es blieb also dem Dichter kein andrer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat: Überladung des Pathos. Es ist allerdings falsche Emphase in dieser Rede, aber dergestalt mit wahrer Größe vermischt, daß ein Schauspieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künstlich in sich hervorzurufen, wirklich selbst davon hingerissen werden kann. Übrigens wird man nicht glauben, Shakespeare habe seine Kunst wenig genug verstanden, um nicht einzusehen, daß ein Trauerspiel, worin Äneas der Dido eine so weitläuftige epische Erzählung von etwas längst Vergangenem, von der Zerstörung Trojas gemacht hätte, weder dramatisch noch theatralisch gewesen wäre.

Vom Macbeth habe ich schon einmal im Vorbeigehen gesprochen, und wer könnte das Lob dieses erhabenen Werkes erschöpfen? Seit den Furien des Äschylus war etwas so Großes und Furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen

32 f. gewesen wäre. Hier schließt in der dritten Ausgabe die neunundzwanzigste Vorlesung.

sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht sein: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisierende Zwitterwesen von Parzen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch niemand Hand an Shakespeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich, und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und selbst noch Tasso mit der Schilderung der Dämonen weit besser getroffen als Milton. Ob Shakespeares Zeitalter noch an Zauberei und Gespenster glaubte, das ist für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Überlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig. Kein Aberglaube hat herrschend und weit durch Zeiten und Völker verbreitet sein können, ohne eine Grundlage in der menschlichen Natur zu haben: an diese wendet sich der Dichter und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor, was die Aufklärung gänzlich beseitigt zu haben meint, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geisterwelt. Auf diese Art wird er gewissermaßen zugleich der Darsteller und der Philosoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philosoph, der wegleugnet und verspottet, sondern was schwerer ist, der den Ursprung scheinbar vernunftwidriger und doch so natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber diese volksmäßigen Überlieferungen nach Willkür abändern, so würde er seine ganze Befugnis einbüßen, und nichts weiter zum besten geben, als seine eigenen Fratzen. Shakespeares Darstellung der Hexen ist wahrhaft magisch: er hat ihnen in den kurzen Scenen, wo sie auftreten, eine eigene Sprache geschaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zusammengesetzt, dennoch eine Sammlung von Beschwörungsformeln zu sein scheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuften Reime und der Rhythmus der Verse gleichsam die dumpfe Musik zu wüsten Hexentänzen bilden. Man beklagt sich über die Nennung ekelhafter Gegenstände: wer aber meint, der Zauberkessel könne mit angenehmen Aromaten wirksam gemacht

2. Ein deutscher Dichter, mit Beziehung auf Schillers Bearbeitung des Macbeth von 1801; vgl. über die Aufnahme desselben seitens der Romantiker meine Ausgabe der Briefe Friedrich Schlegels an Wilhelm S. 509 und Anm. 4.

werden, der versteht es nicht besser, als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rat geben soll. Diese widerwärtigen Dinge, wovon sich die Einbildungskraft abwendet, sind hier ein Sinnbild feindseliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geistige Schauer überwiegt den sinnlichen Abscheu. Unter sich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das sollen sie ja sein; dem Macbeth gegenüber erhebt sich ihr Ton: ihre Weissagungen, die sie selbst aussprechen, oder von ihren Phantomen aussprechen lassen, haben die dunkle Kürze, die majestätische Feierlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man sieht hieraus, daß die Zauberinnen selbst nur Werkzeuge sind; sie werden von unsichtbaren Geistern regiert, sonst würde die Bewirkung so großer und entsetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre sein. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakespeare in seinem Schauspiel dieselbe Stelle einräumte, die sie in Macbeths Geschichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geschieht: Duncan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigste König, wird ermordet; von seinem Unterthanen, den er so eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrlosen Schlafe; unter dem gastfreundlichen Dache. Bloß natürliche Antriebe scheinen zu schwach, oder wenigstens müßte der Thäter als der verhärtetste Bösewicht geschildert werden. Shakespeare wollte uns ein erhabeneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edlen Helden, der einer tief angelegten höllischen Versuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Notwendigkeit treibt, den Erfolg seiner ersten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebornen Heldentums nicht ganz auslöschen können. Er hat also die Schuld dieser Unthat dreifach geteilt. Der erste Gedanke kommt von jenen Wesen, deren ganze Thätigkeit durch die Lust am Bösen gelenkt wird. Die wunderbaren Schwestern überraschen Macbeth in der Trunkenheit der befriedigten Ruhmbegierde nach seinen Siegen; sie spiegeln ihm dasjenige, was nur durch seine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schicksals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der ersten Weissagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet sich sogleich dar; Macbeths Gemahlin beschwört ihn, sie nicht entschlüpfen zu lassen: mit feuriger Beredsamkeit macht sie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen sich in eine falsche Größe kleidet. Auf Macbeths

Anteil fällt beinahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja sie geht ihr voran, und die Gewissensqual läßt ihm forthin weder bei Tage noch bei Nacht Ruhe. Aber nun ist er einmal in den Stricken der Hölle; es ist entsetzlich zu sehen, wie Macbeth, der sonst als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Aussicht auf das künftige Leben in die Schanze geschlagen (we'd jump the life to come), um so ängstlicher sein irdisches Dasein festhält, je elender es geworden ist, und ohne Erbarmen alles aus dem Wege räumt, was ihm nach seinem finstern Argwohn Gefahr zu drohen scheint. So sehr man seine Handlungen verabscheut, kann man seinem Gemütszustande nicht alle Teilnahme versagen; man beklagt die Verwüstung so herrlicher Anlagen, ja man muß es noch in seiner letzten Verteidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewissen ringt. Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängnis ganz nach den Begriffen der Alten: alles hebt mit einem übernatürlichen Einflusse an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen: daß der Dichter erleuchtetere Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bösen in dieser Welt nur unter Zulassung der Vorsehung stattfindet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Teilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewissensangst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden, den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zu teil, den Tyrannen, der seine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigener Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigene glorreiche Zukunft wissen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüt von den Einblasungen

der Zauberinnen rein erhalten: sein Name wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerissen. Im Gange der Handlung ist dieses Stück ganz das Gegenteil vom Hamlet: sie schreitet mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe (denn Duncans Ermordung kann schon eine Katastrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!" ist der allgemeine Wahlspruch, denn, wie Macbeth sagt:

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen sieht man ein rüstiges Heldenzeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven stählt. Welche Dauer die Handlung haben soll, läßt sich nicht genau angeben: nach der Geschichte vielleicht Jahre; aber wir wissen schon, daß der Einbildungskraft die erfüllteste Zeit als die kürzeste erscheint. Und hier ist unbegreiflich viel in einen engen Raum zusammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, sondern mit Schilderung des innersten Gemütszustandes der Handelnden. Es ist als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grausens zu vergleichen. An alle Umstände von Duncans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen schwebt, Banquos Erscheinung beim Gastmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Scenen sind einzig, und kommen nur bei diesem Dichter vor, sonst müßte die tragische Muse ihre Maske mit dem Medusenhaupt vertauschen.

Als auf eine Nebensache will ich nur noch auf Shakespeares weltkluge Gewandtheit aufmerksam machen, der durch ein so ganz nach poetischen Absichten entworfenes Werk einem Könige zu schmeicheln wußte. Jakob der Erste leitete sein Geschlecht vom Banquo ab; er war der erste, der den dreifachen Scepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dies wird in der magischen Erscheinung sichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der englischen Könige, gewisse Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen,

die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Wert legte, wird auf eine natürliche Art erwähnt.*) Dergleichen Gelegenheitsstücke kann man sich schon ohne Gefahr für die Poesie gefallen lassen: mit solchen Anspielungen empfahl Äschylus seinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchsten Gipfel erreicht, so ist im König Lear die Wissenschaft des Mitleids erschöpft. Die Hauptpersonen sind hier nicht die handelnden, sondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meisten Trauerspielen, ein Unglück geschildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schicksals den Getroffenen noch zu ehren scheinen, wo dem Verlust in der Erinnerung an den ehemaligen Besitz immer noch ein schmeichelhafter Trost beiwohnt; sondern der Fall in das tiefste Elend, welches der Menschheit alle äußern und innern Vorzüge abstreift, und sie nackter Hilflosigkeit preisgiebt. Die dreifache Würde eines Königs, eines Greises und eines Vaters wird durch den grausamen Undank seiner unnatürlichen Töchter geschändet; der alte Lear, der aus thörichter Zärtlichkeit alles weggegeben, wird wie ein herumschweifender Bettler verstoßen; die kindische Verstandesschwäche, der er schon nahe war, geht in den wildesten Wahnsinn über, und als man ihn aus seiner schmählichen Verlassenheit rettet, ist es zu spät; kein Trost der kindlichen Pflege und der treuen Freundschaft kann mehr an ihm haften; seine körperlichen und geistigen Kräfte sind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig, als die Fähigkeit grenzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zusammentreffen mit Edgar in der stürmischen Nacht in einer armseligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, ist durch die Ränke seines Bruders und die Verblendung seines Vaters eben so tief von angeborner Hoheit herabgestoßen, als Lear, er fristet sein Leben vor der Verfolgung, als ein von bösen Geistern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs ist, ungeachtet der freiwilligen Herabwürdigung, die sein Stand voraussetzt, nächst Kent, Lears treuester Begleiter und weisester Ratgeber. Dieser gutherzige Narr

*) Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin diese historisch beglaubigte Geschichte vorgeht. Noch stehen zu Inverneß Ruinen von Macbeths Schlosse; die heutigen Grafen von Fife sind Abkömmlinge des wackern Macduff; sie genossen, bis zur Vereinigung Schottlands mit England, besondere Vorrechte wegen ihrer Verdienste um die Krone.

kleidet die Vernunft in seine buntscheckige Tracht, der edelgeborne Bettler spielt den Wahnsinn, und beide, wenn sie wirklich wären, was sie scheinen, würden noch beneidenswert im Vergleich mit dem König sein, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz seine Vernunft zu überwältigen droht. Ebenso erschütternd ist das Zusammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloster; es ist unendlich rührend, wie der verstoßene Sohn der Führer seines Vaters, und immer noch unter der Verkleidung des Besessenen sein guter Engel wird, der ihn durch einen sinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbstmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zusammenstellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüter bestürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geschichte Lears und seiner Töchter ließ Shakespeare ganz so, wie er sie in einer fabelhaften Überlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geschichte Glosters und seiner Söhne enthielt jene Überlieferung keine Spur, Shakespeare hat sie aus einer andern Dichtung geschöpft und aus freiem Antriebe hinzugefügt. Man hat dies getadelt, als zerstöre es die Einheit der Handlung. Allein Einheit ist immer da, wenn alles Eingeflochtene zur Verwickelung und Auflösung beiträgt. Und mit welcher sinnreichen Kunst greifen die beiden Hauptteile der Komposition in einander! Glosters Teilnahme an Lears Schicksal wird für seinen Sohn Edmund das Mittel, ihn völlig zu stürzen, und giebt dem verstoßenen Edgar Gelegenheit der Retter seines Vaters zu werden. Auf der andern Seite ist Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die lasterhafte Leidenschaft, die beide für ihn fassen, bringt sie dahin, an einander und an sich selbst Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatischen Bedingungen wäre also wohl hinreichend Genüge geleistet, doch das ist das Geringste: diese Zusammenstellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beiden Fälle sind sich in der Hauptsache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt sein echtgesinntes Kind, und die vorgezogenen unnatürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerstörung seines ganzen Glücks. Aber alle Umstände sind so verschieden, daß diese Geschichten, indem sie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommenen Gegensatz bilden. Wenn Lear allein durch seine Töchter litte, so würde der Eindruck auf die freilich zerreißende Teilnahme

an seinem Privatunglück beschränkt sein. Aber zwei so unerhörte Beispiele zu gleicher Zeit stellen sich dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt: das Gemälde wird riesenhaft, und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmelskörper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewissermaßen um die Ehre der Menschheit zu retten, erhält es Shakespeare seinen Zuschauern immer gegenwärtig, daß die Geschichte in einer wüsten barbarischen Zeit vorgeht: er legt einen besondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Briten noch Heiden sind, wiewohl er nicht alle übrigen Umstände mit dieser Annahme der Zeit gelehrt in Übereinstimmung gesetzt hat. Aus diesem Gesichtspunkte müssen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurteilt werden, z. B. die unsittsame Art, wie Gloster seinen Bastard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeister, und vornehmlich die persönlich ausgeübte Grausamkeit des Herzogs von Cornwall am Gloster. Selbst die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines eisernen Zeitalters, wo sich sowohl im Guten als im Bösen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige sind nicht, unnützerweise, große Eigenschaften geliehen; der Dichter konnte über unser Mitleiden mit seiner Lage gebieten, ohne zu verhehlen, was er gethan, um sie sich zuzuziehen. Lear ist jähzornig, gebieterisch und beinahe schon vor Alter kindisch, als er seine jüngste Tochter verstößt, weil sie in die heuchlerischen Übertreibungen ihrer Schwestern nicht einstimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigsten Dankbarkeit empfänglich ist, und noch aus der Verfinsterung seines Verstandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Cordelias himmlischer Seelenschönheit, in so wenigen Worten ausgesprochen, wage ich es nicht zu reden: sie darf nur mit Antigone zusammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß sie siegreich und glücklich bleibt. Ich gestehe es, ich begreife nicht, welche Vorstellung von der Kunst und dem dramatischen Zusammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerspiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpassen: einen traurigen für hartherzige Zuschauer, und einen fröhlichen für weichgeschaffene Seelen. Nachdem Lear so vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Cordelias Tod auf eine tragische Art sterben, und soll er gleichfalls gerettet werden und noch eine

glückliche Zeit erleben, so verliert das Ganze seine Bedeutung. Zwar werden nach Shakespears Plan die Schuldigen sämtlich bestraft, denn das Böse zerstört sich selbst; aber die hilfreichen Tugenden kommen überall zu spät, oder ziehen gegen die schlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Personen haben nur einen schwankenden Glauben an die Vorsehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieser Glaube, um in seinem ganzen Umfange befestigt zu werden, einen weiteren Raum, als das düstere Erdenleben, bedarf.

Diese fünf Trauerspiele, über die ich so eben gesprochen habe, sind verdientermaßen die berühmtesten unter Shakespeares Werken. Besonders in den drei letzten offenbart sich ein beinahe übermenschlicher Schwung des Genius: der Geist verliert sich eben so sehr in der Betrachtung aller Höhen und Tiefen, die sich darin finden, als der erste Eindruck das Gefühl überwältigt. Indessen haben unter den historischen Schauspielen einige eine große tragische Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigentümliche Vorzüge.

An den drei römischen Stücken, Coriolan, Julius Cäsar, und Antonius und Kleopatra, ist besonders die Enthaltsamkeit zu bewundern, womit Shakespeare fremdartige Zuthaten und willkürliche Voraussetzungen ausschließt, und dennoch den Bedürfnissen der Bühne Genüge leistet. Diese Schauspiele sind die Sache selbst, und in der anscheinenden Kunstlosigkeit, die Geschichte ganz so wiederzugeben, wie sie sich vorfindet, verbirgt sich eine ungemeine Kunst. Für jede historische Erscheinung weiß Shakespeare den poetischen Gesichtspunkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeschichte ausgesonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in sich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unsern Augen durch die großartigste und freieste dramatische Form aus seinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteste Poesie verherrlicht

Im Coriolan sind die meisten komischen Einmischungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle spielt, und wenn Shakespeare das Volk als Masse in seinen blinden Bewegungen schildert, überläßt er sich fast immer seiner lustigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit schon selbst genug zur Schau tragen, ist zum Überfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beigegeben. Es entstehen hieraus drollige

Scenen von ganz eigner Art, und die nur in einem solchen politischen Schauspiele möglich sind, z. B. wie Coriolan bei den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Konsulat werben soll, sich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demut entschließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück von Julius Cäsar bis zum Falle des Brutus und Cassius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollständig würde, habe ich schon anderswo gezeigt. Cäsar ist keineswegs der Held des Stücks, sondern Brutus ist es. Die liebenswürdige Schönheit dieses Charakters, sein gefühlvoller und patriotischer Heldenmut ist mit besondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Cassius dem Brutus an selbständiger Willenskraft und an Verstand in Beurteilung der menschlichen Angelegenheiten überlegen ist; wie dieser wegen der Reinheit seines Gemüts und seiner gewissenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteihaupte in einem schon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich seine Versehen der Sache der Verschwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäsars einige Großsprechereien als unschicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, so blieb nichts anders übrig um einen Maßstab seiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die übrigen macht, und seine eigne Zuversicht zu sich selbst. An dieser ließ es Cäsar freilich nicht fehlen, wie wir aus der Geschichte und seinen eignen Schriften wissen; aber er äußerte sie wohl mehr durch leise Verspottung seiner Gegner als in prahlhaften Reden. Für die theatralische Wirkung dieses Schauspiels ist es ein Nachteil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die ersten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäsars erste Erscheinung in einem festlichen Aufzuge, wo die Musik inne hält und alles schweigt, sobald er spricht, und seine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, ist prächtig; die Verschwörung ist eine wahre Verschwörung, die in verstohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfassung der Welt verändern soll; das verwirrte Gedränge vor Cäsars Ermordung, die allgemeine Bestürzung, selbst der Thäter, nach der

9. anderswo gezeigt, s. oben S. 75 Z. 35.

That ist meisterlich geschildert; endlich mit dem Leichenbegängnis und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchsten Gipfel. Cäsars Schatten zeigt sich mächtiger seinen Fall zu rächen, als er selbst es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußere glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrschers gestürzt worden, bleibt nur die innere Charaktergröße des Brutus und Cassius übrig, um die Bühne und das Gemüt der Zuschauer zu erfüllen: sie stehen gewissermaßen einsam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es setzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entschluß fassen, als die Folgen der That mit festem Heldenmut ertragen zu sehen.

Antonius und Kleopatra kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des Julius Cäsar betrachtet werden: zwei Hauptcharakter, der des Antonius und der des Augustus, sind in beiden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra ist ein Schauspiel von großem Umfange, der Gang ist weniger einfach als im Julius Cäsar. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, welche die schließliche Vereinigung der dreigeteilten Welt des römischen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeigeführt haben, war vielleicht zu groß, um sie in Einem dramatischen Gemälde zu klarer Überschauung zusammen zu fassen. Das ist eben die große Schwierigkeit des historischen Dramas, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geschichte sein muß, diese Schwierigkeit hat Shakespeare meistens glücklich überwunden. Hier aber ist manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur so angedeutet, daß dabei eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt wird, und das Verständnis eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig sein. Manche historisch bedeutende Personen erscheinen und verschwinden im Vorübergehn; das Vorbereitende und Mitwirkende ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen. Die Hauptpersonen treten indessen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichste hervor, und fesseln die Einbildungskraft. Im Antonius sieht man ein Gemisch von großen Eigenschaften, Schwächen und Lastern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmütige Aufwallungen; Versunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über seine eignen Verirrungen; Ermannung zu würdigen Entschlüssen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes scheitern. Es ist Herkules

in den Fesseln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die historische, und in römisches Kostüm übertragen. Die buhlerischen Künste der Kleopatra sind ohne Schonung dargelegt: auch sie ist ein zweideutiges Wesen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wollust, Wankelmut und wahrer Anhänglichkeit zusammengesetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenseitige Leidenschaft ohne sittliche Würde ist, so erregt sie dennoch die Teilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: sie scheinen für einander geschaffen zu sein, weil Kleopatra eben so einzig durch ihre verführerischen Reize ist, als Antonius durch den Glanz seiner Thaten. Da sie für einander sterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Charakter des Antonius kontrastiert die herzlose Kleinlichkeit des Cäsar Octavianus vortrefflich, die Shakespeare vollkommen durchschaut hat, ohne sich durch das Glück und den Ruhm des Augustus irre machen zu lassen.

Timon von Athen und Troilus und Cressida sind keine historischen Schauspiele, aber man kann sie auch eigentlich weder Trauerspiele noch Lustspiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Altertum haben sie einige Verwandtschaft mit den römischen Stücken, deswegen habe ich bis hieher verspart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakespeares am meisten den Charakter der Satire: der lachenden in der Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenalischen Satire des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünschungen Timons über den Undank der falschen Welt. Die Geschichte ist sehr einfach behandelt, und teilt sich bestimmt in große Massen: im ersten Aufzug das Freudenleben Timons, seine großmütige und gastfreie Verschwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweiten und dritten Aufzug seine Schuldennot und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeinten Freunde, welche von ihnen sämtlich übel bestanden wird; im vierten und fünften Timons Flucht in die Wildnis, seine menschenfeindliche Schwermut und sein Tod. Das einzige, was man eine Episode nennen kann, ist die Verbannung des Alcibiades und seine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indessen ist es ebenfalls ein Beispiel von dem Undank eines Staates gegen seinen Verteidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie

die Verdienste des Feldherrn um seine Mitbürger mehr Charakterstärke voraussetzen als die des großmütigen Verschwenders, so sticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt sich selber zu Tode, Alcibiades schafft sich mit Gewalt das verlorne Ansehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Partei nimmt, so schont er auf der andern Seite diesen auch nicht. Timon war ein Thor in seiner Güte, er ist ein Wahnsinniger in seinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit seiner ausschweifenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichtum von sich stößt, der ihn wiederum aufzusuchen scheint, so sieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit immer einzig sein zu wollen an den beiden Rollen, die er spielt, sowohl an seiner freigebigen Selbstvergessenheit als an seiner einsiedlerischen Verschlossenheit, einigen Anteil hat. Dies kommt besonders in der unvergleichlichen Scene zum Vorschein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildnis besucht. Sie haben eine Art Brotneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menschenhasses: der Cyniker wirft dem verarmten Reichen vor, nur aus Not die Lebensart ergriffen zu haben, die er längst aus freier Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu sein. Da bei diesem Gegenstand die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, so hat Shakespeare in der Mannigfaltigkeit der Schattierungen einen bewundernswürdigen Verstand aufgewendet. Welch ein vielstimmiges Konzert von Schmeicheleien und leeren Bezeugungen der Ergebenheiten! Ungemein belustigend ist es, wie die Bewerber, zerstreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, sogleich wieder herzuströmen. In den Reden Timons nach seiner Enttäuschung sind alle feindseligen Bilder der Sprache erschöpft, es ist ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troilus und Cressida ist das einzige Schauspiel, welches Shakespeare unaufgeführt hat drucken lassen. Es scheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatralische Wirkung, der Feinheit seines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewissen Hinterlist in der Charakteristik Genüge leisten. Das Ganze ist eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldensagen, den trojanischen Krieg. Die Verächtlichkeit seiner Ursache, die Schläfrigkeit

und Uneinigkeit, womit er geführt worden, so daß die Belagerung Trojas zehn Jahr dauern konnte, werden durch die herrlichen Beschreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscheransehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweikampf des großen Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Übermut gespreizt, und als eine seiner würdige Gesellschaft sich den Thersites zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bei dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hiedurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakespeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Troilus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Namen zum Sprichwort geworden waren, Troilus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Name des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen (a pander), um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beiderlei Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Äußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusammenzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freilich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verräterische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jungfräulichen Sittsamkeit, die sie vorgiebt, einen buhlerischen Reiz zu machen weiß. Troilus, das Muster der Liebhaber, sieht es geduldig an, wie seine Geliebte ein Verständnis mit dem Diomedes anknüpft. Er schwört zwar, sich zu rächen, aber trotz seinem Ungestüm in der Schlacht des nächsten Tages, fügt er niemandem Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit einem Wort, Shakespeare hat nicht gewollt, daß in dieser Heldenkomödie, wo alles durch seinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poesie auf Bewunderung Anspruch zu machen

scheint, irgendwo Raum für die Achtung und Teilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Charakter ausnimmt; aber in diesem Doppelsinn der Darstellung liegt eine auserlesene Unterhaltung.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werke Shakespeares, und zum Teil aus der reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke; denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. Es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu erteilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beispiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten sein: sie können daraus die innere Würde ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyrannei, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochene Zeitfolge an einander an, und umfassen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beinahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß auf einander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet, und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreislauf von Empörungen, Parteiungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des Zweiten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingbrokes Empörung zu; jedoch

3 f. Unterhaltung. Hier schließt in der dritten Ausgabe die dreißigste Vorlesung.

war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührerischen Barone, dieselben, die ihm zum Throne verholfen, machten ihm viel zu schaffen; auf der andern Seite war er eifersüchtig auf die glänzenden Eigenschaften seines Sohnes, und dies Mißtrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, sich in ausschweifende Gesellschaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beides zusammen macht den Inhalt der zwei Abteilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Mißvergnügten in den ernsthaften, die wilden Jugendstreiche des Kronprinzen in den komischen Scenen. Als dieser kriegerische Fürst unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron bestieg, war er entschlossen, sein zweideutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beste Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dies veranlaßte den glorreichen aber in seinen Folgen mehr schädlichen als ersprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakespeare in dem Schauspiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieses Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und seine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunst brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entsprungene schlechte Verwaltung verschuldete den Verlust der französischen Eroberungen; es fand sich ein kühner Thronbewerber, dessen Erbrecht unbestreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreier Regierungen eine Usurpation gültig werden könne. So entstand die Fehde der Häuser York und Lancaster, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüstete, und mit dem Siege des Hauses York endigte. Alles dies hat Shakespeare in den drei Teilen Heinrichs des Sechsten dargestellt. Eduard der Vierte verkürzte sein Leben durch üppigen Genuß, und erfreute sich des durch so viele grausame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauses York großen Anteil genommen hatte, war mit der Regentschaft nicht zufrieden, seine Herrschsucht bahnte ihm durch geheime und gewaltsame Verbrechen den Weg zum Throne; aber seine düstre Tyrannei machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn besiegte ein Ab-

kömmling des königlichen Hauses, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in seinem Erbrecht mangelhaft scheinen konnte, ergänzte sein Verdienst als Befreier seines Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung hebt eine neue Epoche der englischen Geschichte an: der Fluch schien endlich entsühnt zu sein, und so spät erst endigte die Reihe von Usurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle ursprünglich durch den Leichtsinn veranlaßt, womit Richard der Zweite die Krone verscherzt hatte.

Dies ist die unverkennbare Beziehung dieser acht Schauspiele auf einander, doch wurden sie nicht in der chronologischen Ordnung entworfen. Die vier letzten dichtete Shakespeare allem Ansehen nach zuerst, von den drei Teilen Heinrichs des Sechsten ist es ausgemacht, und Richard der Dritte ist nicht bloß durch den Inhalt eine Fortsetzung von diesen, sondern auch ganz in demselben Stil gearbeitet. Hierauf ging Shakespeare bis auf Richard den Zweiten zurück, und fügte die zweite Reihe mit sorgfältiger Kunst an die erste an. Die Trilogieen der Alten haben uns schon ein Beispiel gegeben, daß es nicht unmöglich ist, ein dramatisches Ganzes vollständig zu schließen, und dennoch Hinweisungen auf etwas Vorhergehendes und Nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meisten dieser Schauspiele mit einem ganz bestimmten Abschnitte in der Geschichte: Richard der Zweite mit der Ermordung dieses Königs; der zweite Teil Heinrichs des Vierten mit der Thronbesteigung seines Sohnes; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensschluß mit Frankreich; der erste Teil Heinrichs des Sechsten ebenfalls mit einem Friedensschluß; der dritte mit Heinrichs Ermordung und Eduards Thronbesteigung; Richard der Dritte mit seiner Niederlage und seinem Tode. Weniger befriedigend ist der erste Teil Heinrichs des Vierten und der zweite Heinrichs des Sechsten abgerundet. Durch die Niederlage Percys war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Teile des Stückes fortgesetzt wird. Eben so wenig war Yorks Sieg bei St. Alban ein entscheidender Vorfall in dem Kriege der beiden Häuser. Über diese dramatische Unvollkommenheit, wenn man es so nennen will, hat sich Shakespeare um weit bedeutenderer Vorteile willen hinausgesetzt. Das Gemälde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauspiel, und doch bot die ununterbrochene Reihe der

Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können, aber sie hatte zu wenig tragisches Interesse, und zu wenig historischen Glanz, um in einer durchgehends ernsthaften Behandlung anziehend zu sein: Shakespeare hat also den komischen Charaktern, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freieste Entwickelung gegeben, und dieses beständige Zwischenspiel der politischen Ereignisse nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beiden übrigen Schauspiele aus der englischen Geschichte sind chronologisch von dieser Reihe getrennt: König Johann regierte beinahe zwei Jahrhunderte vor Richard dem Zweiten, und zwischen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakespeare mit Recht, als keiner dramatischen Behandlung empfänglich, überging. Indessen kann man diese Schauspiele gewissermaßen als den Prolog und den Epilog der zusammengehörigen acht ansehen. Im König Johann sind schon alle die politischen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine so große Rolle spielen: Kriege und Friedensschlüsse mit Frankreich; eine Usurpation und die tyrannischen Thaten, die sie nach sich zieht; der Einfluß der Geistlichkeit, die Parteiungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Übergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüstigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günstlinge, die selbst gestürzt werden, nachdem sie andere haben stürzen helfen, mit einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grausam. Durch die Prophezeiung bei Elisabeths Geburt hat Shakespeare sein großes Gedicht über die englische Geschichte des Mittelalters gewissermaßen bis auf seine eigne Zeit heruntergeführt, wenigstens so weit als sich so neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermutlich hat er diese beiden Schauspiele, König Johann*) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Absicht später zu den übrigen hinzugedichtet.

*) Nämlich das in die Sammlung seiner Werke aufgenommene Stück dieses Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwei Teilen, wovon jenes eine Umarbeitung ist: vielleicht ein Jugendwerk Shakespeares, wiewohl von den englischen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt.

35 ff. Nämlich ... dafür anerkannt. W. Schlegel verweist hier selbst auf den oben citierten Anhang (vgl. W. 6, 310).

Im König Johann sind die politischen und kriegerischen Vorfälle mit feierlichem Pomp ausgestattet, eben weil sie wenig wahre Größe haben. Die Falschheit und Selbstsucht der Fürsten redet im Stil der Manifeste: konventionelle Würde ist am unentbehrlichsten, wo es an persönlicher fehlt. Der Bastard Faulconbridge ist der geistreiche Dolmetscher dieser Sprache; er verspottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne sie zu mißbilligen, denn er gesteht sich selber ein, daß er sein Glück durch ähnliche Mittel zu machen sucht, und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach seiner Ansicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit seinem Bruder über die Erbschaft seines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe seine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichsten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein sehr unterhaltendes und originales Vorspiel im Stücke selbst. Mitten unter so vielen Verkleidungen der wirklichen Gesinnungen und nicht gefühlten Äußerungen macht es einen desto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menschliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innre der Gemüter werfen läßt. Die kurze Scene, wo Johann den Hubert auffordert, seinen jungen Nebenbuhler um den Besitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, ist ein unübertreffliches Meisterstück: der scheue Verbrecher wagt selbst kaum zu sagen, was er dem andern zu thun zumutet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewissenlosen Ehrgeizes: sein Schicksal erregt die innigste Teilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eisen zu blenden droht, und durch seine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden fast zu schmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmut der kindlichen Reden Arthurs versüßt würde. Constantias mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes ist ebenfalls von der höchsten Schönheit; und selbst die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und schwachen Fürsten, den man weder achten noch bewundern kann, sind so geschildert, daß sie den Unwillen gegen ihn auslöschen, und mit ernsten Betrachtungen über die willkürlichen Vergehungen und das unvermeidliche Los der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweiten zeigt uns Shakespeare eine edle königliche Natur, zuerst durch Leichtsinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert

und in höherem Glanze verklärt. Als er sich selbst der Liebe und Ehrerbietung seiner Unterthanen verlustig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verlustig zu werden, da fühlt er mit schmerzlicher Begeisterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über persönliches Verdienst und wandelbare Veranstaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdische Krone von seinem Haupte gefallen ist, erscheint er erst recht als ein König, dessen angebornen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dies fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß seines Herrn Lieblingspferd den stolzen Bolingbroke bei seinem Krönungszuge getragen, er sucht den gefangenen König im Kerker auf, und beschämt so die abtrünnigen Großen. Der politische Hergang der Absetzung ist mit außerordentlicher Weltkenntnis dargestellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und dessen schwellende Flut auf der andern alles mit sich fortreißt; wie Bolingbroke schon als König handelt, und seine Anhänger sich auch gegen ihn so benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgiebt, er komme bloß, um sein Erbrecht und die Abstellung der Mißbräuche mit gewaffneter Hand zu fodern. Die Usurpation ist längst vollbracht, ehe das Wort ausgesprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt ist ein Muster ritterlicher Biederkeit: er steht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieser Charakter ist in den drei Stücken, worin er erscheint, vortrefflich gehalten. Man sieht darin ein Gemisch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf dem gewaltsam erworbnen Thron zu befestigen; aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er seine Regierung so wenig beliebt machen, daß man sogar den verstoßenen Richard zurückwünschte.

Der erste Teil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernsthaften Scenen besonders durch die Entgegenstellung zweier jungen Helden: des Prinzen Heinrich und Percys, mit dem charakteristischen Namen Heißsporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmut ist freilich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er sich auch mit schlechter Gesellschaft macht, so kann man ihn doch nie damit verwechseln, das Unedle berührt ihn ohne ihn zu beflecken, und seine wildesten Streiche erscheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch sich sein strebender Geist wegen einer gezwungenen Unthätig-

keit-Luft macht; denn bei der ersten Gelegenheit, die ihn aus diesem Rausch des Leichtsinns weckt, zeichnet er sich ohne Anstrengung auf das ritterlichste aus. Percys ungestüme Tapferkeit ist nicht ohne eine Beimischung von rauhen Sitten, von Übermut und knabenhaftem Starrsinn; aber diese Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild seiner edlen Jugend nicht entstellen; man wird von seinem Feuer hingerissen, indem man ihn tadelt. Warum eine so furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürsten mißlang, hat Shakespeare vortrefflich entwickelt: die abergläubischen Einbildungen Glendowers von sich selbst, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percys, die keinem vorsichtigen Rat Gehör giebt, die Unentschlüssigkeit seiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, sind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen charakterisiert. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, ist freilich der Glanz der Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Teilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik als durch Kriegsthaten unterjocht werden. Diese Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakespeare in dem zweiten Teile des Schauspiels große Kunst aufwenden müssen, da er sich niemals erlaubte, die Geschichte willkürlich zu schmücken, mehr als es die dramatische Form unumgänglich foderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percys, dessen Name und Ruf recht dazu geschaffen war, das Feldgeschrei eines kühnen Unternehmens zu sein, macht ihn gewissermaßen nach seinem Tode zur mithandelnden Person. In den letzten Aufzügen beschäftigen uns die Gewissensbisse des kranken Königs, seine Bekümmernisse über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Mißverständnisses zwischen Vater und Sohn, welche einige rührende Scenen veranlassen. Alles dieses würde indessen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernsthaften Begebenheiten nicht durch ein Lustspiel unterbrochen würden, das durch beide Teile des Schauspieles fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schlusse des Ganzen ebenfalls erst seine Katastrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte sogleich nach seiner Thronbesteigung die Gefährten seiner jugendlichen Ausschweifungen, die sich große Gunst von ihm versprechen, in die gebührende Ferne verweist.

Fallstaff ist der Gipfel von Shakespeares komischer Erfindungskraft. Er hat diesen Charakter in drei Schauspielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; die Figur ist so bestimmt und individuell gezeichnet, daß sie schon dem bloßen Leser den Eindruck einer ganz persönlichen Bekanntschaft gewährt. Fallstaff ist der angenehmste und unterhaltendste Taugenichts, der je geschildert worden. Seine verächtlichen Eigenschaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüstern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, sich durch Speise und Trank und Schlaf zu pflegen; beständig in Schulden und wenig gewissenhaft in der Wahl der Mittel um sich Geld zu verschaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böse Zunge hinter dem Rücken seiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man sieht, daß seine zärtliche Besorgnis für ihn selbst ohne alle Beimischung von Tücke gegen andre ist; nur in der behaglichen Ruhe seiner Sinnlichkeit will er nicht gestört werden, und diese erkauft er durch die Geschäftigkeit seines Verstandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit andre zum besten zu haben und über sich selbst Spaß zu verstehen, so daß er mit Recht von sich rühmt, er sei nicht bloß witzig, sondern veranlasse auch andre es zu sein, ist er ein vortrefflicher Gesellschafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtsinns. Unter einem unbeholfnen Äußern verbirgt er einen äußerst gewandten Geist: er weiß geschickt einzulenken, sobald seine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterscheidet mit Scharfsinn die Personen, wo er sich um Gunst bewerben muß, und die, bei welchen er sich eine vertrauliche Überlegenheit anmaßen darf. Er ist so überzeugt, daß die Rolle, die er spielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchschlüpfen kann, daß er auch sich selbst gegenüber niemals ganz ernsthaft ist, und seinen Lebenswandel, seine Verhältnisse zu andern und seine sinnliche Philosophie auf eine lustige Weise einkleidet. Man sehe nur seine unvergleichlichen Selbstgespräche über die Ehre, über den Einfluß des Weines auf die Tapferkeit, seine Beschreibungen von dem bettelhaften Gesindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. s. w. Fallstaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Karikaturen um sich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abenteuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm seinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie

beide gegenseitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen spielen; Fallstaffs Betragen im Kriege; seine Rekrutenaushebung; seine Gönnerschaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein so übles Ende nimmt: dies alles bildet eine Reihe ebenso lustiger als fein charakteristischer Scenen von der originellsten Art, die gerade nur in einem solchen historischen Schauspiele stattfinden konnten, wie dieses ist.

Verschiedne der komischen Rollen aus Heinrich dem Vierten sind in den lustigen Weibern von Windsor fortgesetzt. Dies Stück soll Shakespeare vermöge einer Aufforderung der Königin Elisabeth gedichtet haben,*) welche den Charakter Fallstaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu sehen wünschte. Verliebt konnte nun Fallstaff zwar eigentlich nicht sein, aber er konnte es aus andern Absichten vorgeben, und sich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt. Er macht hier als Glücksritter zwei Frauen zugleich den Hof, die sich verabreden, ihm scheinbar Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue ist daher aus dem gewöhnlichen Kreise des Lustspiels genommen, jedoch sehr reich und künstlich mit einem andern Liebeshandel zusammengewebt. Der Umstand, den man in Molieres Schule der Frauen so sehr bewundert hat, daß ein Eifersüchtiger zum beständigen Vertrauten der Fortschritte seines Nebenbuhlers gemacht wird, findet sich schon hier und zwar viel wahrscheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einstehen, daß ihn Shakespeare erfunden: dergleichen muß man beinah als komisches Gemeingut betrachten, alles kommt dabei auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Fallstaff so wiederholt in die Falle geht, läßt seinen Verstand in einem weniger vorteilhaften Lichte erscheinen als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrscheinlich finden, sobald man die erste Bethörung zugiebt, worauf das ganze Stück gebaut ist, daß er nämlich eine Leidenschaft einflößen zu können glaubt. Dies verleitet ihn, bei seinem Alter, seiner Korpulenz und seiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, sich auf eine Unternehmung einzulassen,

*) Zuverlässig weiß man, daß es vor der Königin aufgeführt worden. Manche örtliche Schilderungen von Windsor, und eine Anspielung, wodurch der Orden des Hosenbandes sehr dichterisch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauspiel bestimmt war, zuerst auf dem Schlosse zu Windsor gegeben zu werden, wo der Orden seinen Kapitelsaal hat, vielleicht bei Gelegenheit eines Ordensfestes.

wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich lustige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakespeares nähert sich dieses am meisten der Gattung des reinen Lustspiels: es spielt ganz in damaligen englischen Sitten und bezieht sich auf häusliche Verhältnisse, fast alle Charakter sind komisch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesscenen ausgenommen, ist in Prosa geschrieben. Aber man sieht, daß Shakespeare den Grundsatz hatte, keine seiner Kompositionen, als eine bloße Nachahmung der prosaischen Welt, ohne poetischen Schmuck zu lassen: er hat den Schluß des Lustspiels durch eine wunderbare Einmischung gehoben, die an eben dem Orte zu Hause ist, wo es vermutlich zuerst aufgeführt ward. Ein Volksaberglaube wird zu einer phantastischen Mystifikation Fallstaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windsor umgehende Gespenst eines Jägers mit Hirschgeweihen verkleidet, seine schalkhafte Geliebte erwarten; in dieser Tracht überrascht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichtersage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Gesängen ängstigen. Dieses Gaukelspiel ist Fallstaffs letzte Beschämung, und zugleich wird die Auflösung des zweiten Liebeshandels auf eine sinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte ist in der englischen Geschichte sichtbar Shakespeares Lieblingsheld: er schildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen Tugenden begabt, offen, bieder, leutselig, und zwischen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unschuldigen Neckerei als Erinnerung an seine Jugend. Indessen war es nicht ohne große Schwierigkeit, seinen Lebenslauf seit seiner Thronbesteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit seiner Regierung, und der Krieg ist weit mehr ein epischer als ein dramatischer Gegenstand. Denn wo die Menschen in Masse gegen einander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charaktern und Leidenschaften mit einer gewissen Notwendigkeit hervorgehen. Zwar kommen schon in einigen griechischen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in historischen Schauspielen ist der Krieg, diese ultima ratio regum, durchaus nicht auszuschließen. Jedoch muß er, wenn

dramatisches Interesse da sein soll, nur Mittel zu etwas anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen sein. So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und seinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuschauer gegen den Schluß vor seinen Augen sieht, führen den Fall des Tyrannen herbei. Eben so ist es in den römischen Stücken, in den meisten aus der englischen Geschichte, und überall, wo Shakespeare den Krieg in einer dramatischen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einflusse auf die Gemüter der Krieger im voraus vermuten; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtsein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die andern niederschlägt.*) Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatisch zu machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlassung; des ersten hat sich Shakespeare mit besonderer Sorgfalt bedient. Er schildert mit den lebhaftesten Farben vor der Schlacht bei Azincourt die leichtsinnige Ungeduld der französischen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu sein scheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des englischen Königs und seines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem festen Entschlusse, wenigstens mit Ehren zu unterliegen. Er benutzt dies zur Entgegenstellung des französischen und englischen Nationalcharakters überhaupt, die freilich parteiisch für seine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt ist, und vollends wenn er sich auf einen so glorreichen

*) Mit gleicher Weisheit hat Äschylus in der ganz kriegerischen Tragödie die Sieben vor Thebe den thebanischen Häuptern Vorsicht, Entschlossenheit, Gegenwart des Geistes, ihren Gegnern übermütige Verwegenheit zugeteilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwischen Eteokles und Polynikes. Der väterliche Fluch und die daraus entspringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweikampfe hin, worin sie beide einer durch die Hand des andern fallen. S. S. 16. Aber für Shakespeare war das Beispiel dieses alten Meisters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

Beweisgrund stützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell charakteristischer, zum Teil sogar komischer Züge umgeben. Ein schwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeinender, ehrenfester aber pedantischer Walliser, alle in ihrer eigentümlichen Mundart redend, machen es anschaulich, wie Heinrichs kriegerischer Genius nicht bloß die Engländer, sondern auch die übrigen Nationen der beiden Inseln, die unter seinem Scepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit sich fortriß. Einige nichtsnutzige Gesellen aus Fallstaffs Gefolge befinden sich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs strenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden sonst auf schimpfliche Art nach Hause geschickt. Aber alle diese Mannigfaltigkeit schien dem Dichter noch nicht hinreichend, ein Schauspiel zu beleben, dessen Gegenstand eine Eroberung und nichts weiter als eine Eroberung ist. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunstsprache Chorus) hinzugefügt Diese Prologe, welche epische Pracht und Feierlichkeit mit lyrischem Schwunge vereinigen, und worunter besonders die Beschreibung der beiden Feldlager vor der Schlacht bei Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtstück ist, sollen dem Zuschauer beständig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geschilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, sie sollen seine Einbildungskraft auffodern, die mangelhafte Darstellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatisch war, so ist Shakespeare auch in der Form lieber über die Grenzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichterischer Herold besungen, was er nicht sichtbar machen konnte, als daß er durch beschreibende, den Personen selbst in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen sollen. Das Eingeständnis des Dichters, daß „vier bis fünf schartige Rapiere zu einem lächerlichen Gefecht übel angeordnet, den Namen Azincourt nur misszieren können“ (eine Bedenklichkeit, worüber er sich doch in Ansehung so mancher großen Schlachten, unter andern der bei Philippi hinweggesetzt hat), führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt schicklich und ratsam sein kann. Die Griechen haben sie sich durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde ging, so wäre es

ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Bei ihnen werden also alle Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemälde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke. Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten einander das mindeste Leid zuzufügen, das Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen. Allein das entgegengesetzte Äußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfodert; und das Wesentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Besonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterei anbringt, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden *) Glücklicherweise war zu Shakespeares Zeit die Kunst noch nicht erfunden, die schwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die Zuschauer in dem ersten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden sprechen, denkt, ihr seht sie
Die stolzen Hufe in die Erde drücken.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd; mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freilich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht besser, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dies vergessen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bei allen den erwähnten Nachteilen haben Shakespeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragische Bühne gebracht, aber nur bei feierlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes Agamemnon und Pallas kommen beim Äschylus auf einem vierspännigen Wagen angefahren. Freilich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßstabe gebaut als die unsrigen.

ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirektor wird dabei einen Mittelweg einzuschlagen haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppe eines unübersehbaren Gemäldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakespeare Heinrichs französische Eroberungen verherrlicht, so hat er doch nicht unterlassen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeiträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewissen durch sie beruhigen zu lassen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das salische Gesetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne, noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu sein pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessin sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeint. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwei Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem alles so kläglich verloren ging. Man glaube daher ja nicht, es sei ohne Wissen und Willen des Dichters geschehen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Konvenienzheirat endigt.

Die drei Teile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet als die vorhergehenden Stücke. Shakespeares Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Greueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Charakteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten

rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so an, wie man sie erkennen soll; von Scenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfassenden Anlage zu sein, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Teil enthält nur den Anfang der Parteiung der weißen und roten Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptsächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakespeare als Engländer parteiisch geschildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob sie nicht wirklich eine himmlische Sendung hat; sie erscheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmutes; sie gewinnt, und dieser Umstand ist von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wollust verderbt, nimmt sie zu höllischen Geistern ihre Zuflucht und geht schmählich zu Grunde. Ihr gegenüber steht Talbot, ein rauher eiserner Krieger, der um so inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen Todesgefahr bloß um die Rettung seines Sohnes zärtlich besorgt sieht, der eben unter seinen Augen die ersten Waffenthaten verrichtet. Nachdem sich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen ist, gehen die französischen Provinzen durch eine unpolitische Vermählung vollends verloren, und damit endigt das Stück. Das Gespräch zwischen dem bejahrten Mortimer im Gefängnis, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Exposition der Ansprüche des letzteren auf den Thron; für sich allein betrachtet ist sie eine schöne tragische Elegie.

Im zweiten Teile stechen besonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloster und ihre Folgen; der Tod des Kardinals Beaufort; der Abschied der Königin von ihrem Günstlinge Suffolk, und sein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Scene, wie Heinrich der Sechste den Kardinal Beaufort, den sein Gewissen wegen der Ermordung Glosters quält, an seinem Todbette besucht, ist über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgange dieses Lebens

den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch ist es nicht bloß Grausen, was uns erfüllt, sondern eine feierliche Rührung: Fluch und Segen stehen dicht neben einander; der fromme König ist das Bild der himmlischen Gnade, die sich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecherische Leidenschaft der Königin Margaretha und Suffolks hat Shakespeare mit tragischer Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beschönigen, deren beide schuldig sind, ohne die Mißbilligung dieser frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberische Gewalt des Ausdrucks Teilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchischen Taumels unter dem Volke mit einer so ergreifenden Wahrheit geschildert, daß man glauben sollte, er wäre Augenzeuge mancher Begebenheiten unsers Zeitalters gewesen, die man aus Unkunde der Geschichte für beispiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweiten Teile nur an, im dritten entfaltet er seine ganze verderbliche Wut. Das Gemälde wird immer düstrer, und scheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemalt zu sein. Man sieht mit Entsetzen wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menschlichen Gesellschaft selbst edle Naturen sich zur Grausamkeit abhärten. Der bitterste Hohn wird den Unglücklichen zu teil: keiner gewährt seinem Feinde das Mitleiden, dessen er bald selbst bedürfen wird. Ihre Partei wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handels. Da York, dessen Ehrgeiz mit edlen Eigenschaften gepaart ist, frühzeitig umkommt, so gilt es bei dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu setzen, der den teuer erkauften Besitz durch ausschweifenden Genuß verkürzt. Dafür verschwendet der berühmte und großmütige Warwick sein ritterliches Leben; Clifford rächt den Tod seines Vaters mit blutdürstiger kindlicher Liebe; und Richard übt sich für die Erhebung seines Bruders in jenen schwarzen Thaten, die bald zu seiner eignen Größe den Weg bahnen sollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er schuldlos veranlaßt hat, steht König Heinrich wie ein kraftloses Heiligenbild, an dessen Wunderthätigkeit niemand glaubt: er kann die verübten Greuel

nur beseufzen und beweinen. Jedoch ist diesem frommen Könige in seiner Einfalt die Gabe der Weissagung verliehen: im Augenblick seines Todes am Schlusse dieses großen Trauerspiels prophezeit er ein noch entsetzlicheres, womit die Zukunft schwanger geht; ein Trauerspiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrschen, so wie in jenem die Thaten ergrimmter Wut.

Die Rolle Richards des Dritten ist durch vortreffliche Schauspieler in England sehr berühmt geworden, und dies hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes selbst zurückgewirkt: denn viele Leser Shakespeares mögen wohl gute Dolmetscher des Dichters auf der Bühne nötig haben, um ihn recht zu begreifen. Diese Bewunderung ist auf alle Weise gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drei Teile Heinrichs des Sechsten gegen Richard den Dritten zurücksetzt. Diese vier Schauspiele sind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geschrieben, wie ihre Ähnlichkeit im Stil und im Geist der Behandlung beweiset; das letzte wird in den vorhergehenden bestimmt angekündigt, und ist wiederum voller Zurückweisungen auf jene: dieselben Absichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zusammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbst die tiefe Charakteristik Richards ist keineswegs ein ausschließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: sein Charakter ist in den beiden letzten Teilen Heinrichs des Sechsten sehr bestimmt angelegt; ja seine ersten Reden lassen beinahe schon das Schlimmste von ihm ahnden. Er lauert seitwärts wie eine schwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmählich näher rückt, und erst, wann sie über den Häuptern der Menschen steht, den lange in sich gehegten Zunder der Verwüstung ausschüttet. Zwei der bedeutendsten Monologe Richards, und welche die größten Aufschlüsse über seine Gemütsverfassung geben, finden sich im letzten Teile Heinrichs des Sechsten. Leidenschaften blenden über den Wert und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu sie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eigenes Wesen nicht verkennen: Richard, so wie Jago, ist ein Bösewicht mit vollem Bewußtsein. Daß sie dies in Worten aussprechen, ist vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbstgesprächen den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, sonst wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich.*)

*) Ausgemacht unnatürlich ist es, was doch in so vielen Trauerspielen geschieht, wenn sich jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt. Er wird seine

Richards Mißgestalt ist der Ausdruck seiner innern Tücke, und vielleicht zum Teil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet sie als eine gehässige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige, an der menschlichen Gesellschaft, wovon er dadurch ausgeschlossen sei, seine Rache zu nehmen. Daher diese erhabnen Zeilen:

Graubärte nennen's göttlich, dies Wort „Liebe";
Es wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die Bosheit ist nichts anders als ein mit Vorsatz gewissenloser Egoismus; dennoch kann sie sich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil diese das Gesetz aller denkenden Wesen ist, sie muß suchen ihre verkehrte Handelsweise auf Grundsätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze seines Gemüts und seine höllische Sendung gar wohl erkennt, sucht er sich doch durch einen Trugschluß vor sich selbst zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, sei ihm versagt; was bleibe ihm übrig als das Glück zu herrschen? Alles was ihm dabei im Wege stehe, müsse weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe ist am Richard um so natürlicher, da sein Bruder Eduard, der überdies die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und schöner Bildung und ein fast unwiderstehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet seiner vorgeblichen Entsagung setzt Richard seine höchste Eitelkeit darein, den Frauen, wo nicht durch seine Gestalt, wenigstens durch einschmeichelnde Reden gefallen, und sie für sich gewinnen zu können. Shakespeare zeigt uns hier mit seinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menschliche Natur, auch wenn sie im Guten oder im Bösen schon ganz entschieden ist, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebste Unterhaltung ist, über andre zu spotten, und er besitzt außerordentlich viel satirischen Witz. Er schätzt im Grunde alle Menschen gering, weil er sich getraut sie zu überlisten, sie mögen seine Werkzeuge oder Gegner sein. In der Heuchelei bedient er sich vorzugsweise der religiösen Formen, gleichsam aus einem Gelüst, dasjenige im Dienst der Hölle zu entweihen, dessen Segnungen er innerlich abgeschworen hat.

Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, sondern als etwas, das sich von selbst versteht, und von dem andern ebenfalls gebilligt wird.

So viel über die Hauptzüge von Richards Charakter. Das nach ihm benannte Schauspiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es stellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und seine Thaten um sich darauf zu behaupten, was ihm aber nur zwei Jahre hindurch gelang. Nach Shakespeares Absicht sollte in diesem Trauerspiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er ist pathetischen Scenen, die ihm zu Gebote standen, eher aus dem Wege gegangen, als daß er sie gesucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrschsucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: sein Traum erregt ein tiefes Grausen und bewährt die Allmacht der Phantasie des Dichters; sein Gespräch mit den Mördern ist erschütternd, aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen seinen Tod verdient, wiewohl nicht von seiten seiner Brüder. Die unschuldigsten und reinsten Opfer sind die beiden Prinzen: man sieht sie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verschwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: sie hat eine fast unglaubliche Schwäche bewiesen, indem sie sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu sehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Teilnahme zu erregen; Hastings macht sich durch den Triumph über den Fall seiner Feinde alles Mitleidens verlustig; Buckingham ist der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde steht die verwitwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, ist Labsal für ihr rachedürstendes Herz. Mit ihrer prophetischen Stimme vereinigen sich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünschung. Aber Richard ist die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerspiels. Er erfüllt sein zuvor gethanes Versprechen, den mörderischen Machiavell in die Schule zu senden. Neben dem gleichförmigen Abscheu, den er einflößt, beschäftigt er auf das mannigfaltigste durch seine tiefe Verstellungskunst, seinen Witz, seine Klugheit, seine Gegenwart des Geistes, seine rasche Thätigkeit und seinen Mut. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und stirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Diesen historischen Ausgang konnte Shakespeare nicht ändern, und

doch befriedigt er keinesweges das sittliche Gefühl, wie Lessing bei Gelegenheit eines deutschen Trauerspiels über denselben Gegenstand sehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakespeare diese Schwierigkeit gelöst? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Aussicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in seinen letzten Augenblicken schon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man sieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten schlafen; die Geister der von dem Tyrannen Hingewürgten steigen nach einander auf, und wenden sich zu ihm mit ihrem Fluch, zu seinem Gegner mit ihrem Segen. Diese Erscheinungen sind eigentlich nur die sichtbar gemachten Träume der beiden Heerführer. Es ist freilich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen so kleinen Raum getrennt sind; aber Shakespeare durfte auf poetische Zuschauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwischen zwei Heerlagern gelten zu lassen, wenn durch diese Vergünstigung so erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie diese Reihe von Gesichten und das Selbstgespräch Richards bei seinem Erwachen. Die Katastrophe Richards des Dritten ist in Ansehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth sehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verschiedenheit der Behandlung, um sich zu überzeugen, daß Shakespeare die poetische Gerechtigkeit im echten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsichtbaren Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Thaten ruht, auf das genaueste beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der historischen Reihe spätere Begebenheiten schildern, so haben doch die Schauspiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Kostüm und Ton einen weit moderneren Anstrich. Dies rührt zum Teil von den vielen komischen Scenen her; denn das Komische muß immer nicht nur in nationalen, sondern in gleichzeitigen Sitten gegründet sein. Shakespeare scheint es aber auch in dem ernsthaften Teile beabsichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erscheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zustand der Gesellschaft, oder sie sind auch wirklich von einem solchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn also der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeistes, seinen Gegenstand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Stil

1 ff. wie Lessing ... bemerkt, vgl. Lessings Jugendfreunde, D. Nat.-Litt. 72, 66 f.

Einfluß gehabt hat, worin Heinrich der Sechste und Richard der Dritte gehalten sind, so hat Shakespearen sein Instinkt richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen ist, die vergangenen Menschengeschlechter als kolossal an körperlicher und Willenskraft zu schildern, so machen in diesen Schauspielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und anderer, den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuser York und Lancaster war das letzte Aufbrausen der Feudalunabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteiung mit hineingezogen wurde. Nachher verschwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr so wie Warwick ein Königmacher sein. Shakespeare war ein ebenso tiefer Geschichtschreiber als Dichter; wenn man seinen *Heinrich den Achten* mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, so wird es anschaulich, wie die englische Nation während der langen ruhigen und ökonomischen Regierung Heinrichs des Siebenten, sei es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebene Erschöpfung, oder durch allgemeinere europäische Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. *Heinrich der Achte* hat deswegen ein etwas prosaisches Ansehen, denn Shakespeare unterwarf sich als Künstler immer der Beschaffenheit seines Stoffes. Wenn unter seinen Werken andere an Schwung der Phantasie, an Nachdruck des Pathos und der Charakter weit über dieses hervorragen, so hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit seines Verstandes, und seine vollkommene Kenntnis des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geschicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin*) so bedenkliche und ihre Person so nahe berührende Gegenstände öffentlich vorzustellen, ohne doch der Wahrheit zu nahe zu treten! Er hat den tyrannischen König für die Einsichtsvollen ganz so entlarvt, wie er wirklich war: hochmütig und starrsinnig, wollüstig und gefühllos, ausschweifend in seinen Gunstbezeugungen, und rachsüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch ist die Schilderung so gehalten, daß eine Tochter sie

*) Aus allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bei Lebzeiten der Elisabeth geschrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonson unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeiung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur mißfallen können, und ist so übel eingefugt, daß man sie gleich als ein fremdes Einschiebsel erkennt.

für vorteilhaft nehmen konnte. Elisabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der ersten Vermählung Heinrichs, und Shakespeare hat die Verhandlungen über seine Scheidung von Katharina von Arragon in ein sehr zweideutiges Licht gestellt. Man sieht deutlich, daß Heinrichs Gewissensskrupel nichts anders sind als die Schönheit der Anna Boleyn. Katharina ist eigentlich die Heldin des Stücks: sie erregt die innigste Teilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation. Nächst ihr macht der Fall des Kardinal Wolsey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derselben Auftritte gewesen: die Verstoßung oder gar Hinrichtung seiner Frauen, und der Fall seiner geschätztesten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesstrafe auf dem Fuße folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakespeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abschnitt in der Geschichte ist, so muß man es ihm schon verzeihen, daß er uns eine Schmeichelei gegen die große Elisabeth für eine glückliche Auflösung giebt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieser Prinzessin, und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig genießen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freimütigkeit der übrigen Darstellung gesichert werden: Shakespeare täuschte sich selbst gewiß nicht über dieses theatralische Blendwerk. Der wahre Schluß ist Katharinas Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher gestellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt echten dramatischen Werke Shakespeares durchgegangen. Ich habe mich dabei möglichst aller unbestimmten Lobpreisungen enthalten, welche bloß ein Mißverhältnis zwischen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweisen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieser Vorlesungen vielleicht zu weitläuftig, andern werden sie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn sie die Leser, die noch nicht mit dem Dichter vertraut sind, in den rechten Gesichtspunkt stellen, und ein gründliches Verständnis vorbereiten, und wenn sie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die sie schon selbst gehabt haben.

36. Hier schließt in der dritten Ausgabe die einunddreißigste Vorlesung.

Friedrich Schlegel.

Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer.

(1795—1796.)

Wenn selbst der große Cäsar die Herrschaft der Welt verlor, weil er ein Diadem begehrte, so darf wohl ein Krassus die Wirklichkeit für das Zeichen, den Genuß für den Besitz hingeben; ja es könnte eine Eigenheit des Menschen überhaupt scheinen, Mittel und Zweck zu verwechseln, sein Ziel auf dem Wege dahin zu vergessen, und sich mit Täuschung zu begnügen. Das Streben des Menschen ist im steten Flusse, und wenn es vergönnt ist, die Reise des Lebens mit der Wanderschaft des Ulysses zu vergleichen, so gelangen nur sehr wenige Menschen nach Ithaka: die meisten vergessen selbst den Wunsch es zu erreichen schon frühe, und hat

1 f. Ungedruckt. Im Herbst 1794 als Einleitung zu vermischten Schriften über griechische Litteratur, Geschichte, Philosophie, Kunst u. s. w. gedacht (an Wilhelm S. 187 f.), ist der Aufsatz 4. Juli 1795 an J. E. Biester für die Berliner Monatsschrift abgeschickt (eb. 223 f.), ohne da Aufnahme zu finden (eb. 232). Später, im Februar 1796, sollte die Abhandlung für die Horen umgearbeitet werden (eb. 268 und Anm. 1). Sie blieb liegen (über weitere Pläne siehe a. a. O. 334 und Anm. 1). Das Original-Manuskript, Eigentum des Herrn Prof. Kürschner, besteht aus 40 Seiten 4° und ist mit lateinischer Schrift geschrieben. Ein Zweifel dürfte nicht obwalten, daß es mit dem an Biester abgeschickten identisch ist. S. 1 oben links steht die Nummer 1, offenbar um es von den sonstigen an B. abgesandten Manuskripten zu unterscheiden (vgl. a. a. O. S. 223). — Mit Bleistift hat Friedrich Schlegel über und unter dem Titel augenscheinlich zur Benutzung bei der geplanten Umarbeitung folgende schwer lesbare Litteraturangaben hingeschrieben: „Heumann, Hist. Humanität II. Aufl. u. zu φ u. Mat. Tradit. Teleol. Liebe zu den Alten. Gegen das teleolog. Princip. Die Alten in der Breite studiren. Barthélemy. Gibbon. Wink. Hemst. Goethe. Voß. Klopst." Gemeint ist wohl Chr. Aug. Heumanns (1681—1763), eines der bedeutendsten Gelehrten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, „Acta philosophorum, d. i. gründliche Nachrichten aus der Historia philosophica nebst beigefügten Urteilen von denen dahingehörigen alten und neuen Büchern". 18 Bde. 1715—26. Über Barthélemy vgl. oben S. 29 zu Z. 34 ff.; Gibbons Hauptwerk „History of the decline and fall of the Roman Empire." London 1782—88. Dann J. J. Winckelmann; Franz Hemsterhuis, der platonisierende Lieblingsphilosoph Wilhelm Schlegels (1720—90), mit seinem „Alexis, ou sur l'âge d'or" (Paris 1787; Deutsch von Jacobi: Riga 1787); vgl. Friedrich an Wilhelm S. 34; J. H Voß „Mythologische Briefe" (Königsberg 1794, 2 Bde.), vgl. eb. 249 und Anm.; Klopstock wohl in seiner Stellung zu den Griechen, wie sie besonders in den Prosaschriften seiner letzten Zeit sich herausstellt. φ ist Philosophie. Mat. vermutlich Mathematik.

etwa einer noch die Kraft, um sich der Insel der Kalypso zu entreißen, so ist es vielleicht nur, um ein Raub der Sirenen zu werden. Wie viel mehr aber geschieht das da, wo das Ziel nicht etwas bestimmtes Einzelnes, sondern das unbestimmte Allgemeine ist? Die Fortschritte sind hier so langsam, daß Zeitalter und Völker oft nur um wenige Stufen vorwärts rücken. In die Mitte der Bahn hingeworfen, wie der Schiffer ohne Kompaß auf das stürmische Weltmeer, vermag der Mensch oft kaum das Dunkel, welches das ferne Ziel und die Schranken gleich sehr umhüllt, zu durchdringen, und die Richtung des einzig-wahren Weges zu entdecken. So ist es auch mit dem edelsten und schönsten Eigentum des Menschen — mit seinen Kenntnissen und Wissenschaften. Das Streben des Verstandes sollte kein andres Ziel haben als Erkenntnis, kein andres Gesetz als Wahrheit, und keine andre Rücksicht als die Menschheit: statt dessen wird aber nicht selten Zweck und Mittel, das Allgemeine und das Einzelne, das Notwendige und das Zufällige so lange verwirrt, bis das Ziel endlich ganz vergessen ist. Der Vernünftler vergißt über der Übung, Schärfung und Verfeinerung des Werkzeuges der Untersuchung nicht selten dessen Gebrauch: wie die ältesten eristischen Logiker der Griechen während der Blüte ihres wissenschaftlichen Verstandes, die auf den Geist der griechischen Philosophie für alle Zeiten bedeutenden Einfluß gehabt haben. Der Redner läßt das Notwendige dem Zufälligen gehorchen, und unterwirft die ewige Wahrheit seiner kleinlichen Veranlassung: so die ältern Sophisten, die attischen Redner nach dem Verfall des Geschmacks und die spätern Sophisten, welche aus den vortrefflichen Philosophemen und aus den vortrefflichen Reden der ältern Zeit ein neues widerwärtiges Gemisch zusammensetzten. Der Sammler ist um den Wert des Stoffs oft nicht sehr verlegen, als ob der Stoff an sich einen Wert habe: wie die alexandrinischen Gelehrten, nachdem durch den Verfall der Sitten und des Geschmacks endlich auch der wissenschaftliche Geist zerrüttet war, ohne alle Auswahl, oder nach sehr dürftigen Zwecken sammelten. Die Geschichte der griechischen Philosophie

20 f. eristischen ... Griechen, Eristikoi hießen die Philosophen der megarischen Schule, die sich besonders mit dem Disputieren, mit der Dialektik, befaßten. Die megarische Schule, gestiftet von Euklides von Megara, kann als Fortsetzung der eleatischen gelten. — 34 ff. Die Geschichte ... zu sein, den Griechen als Menschen κατ᾽ ἐξοχήν, als idealen Typus der Menschheit zu betrachten, ist Friedrich Schlegels oft wiederholte These. Die Entwicklungsgeschichte der Griechen wird von diesem Gesichtspunkte aus zur typischen Geschichte

scheint auch in der Rücksicht Naturgeschichte des wissenschaftlichen Verstandes zu sein, daß sie die reinen Arten seiner möglichen Verirrungen vollständig erschöpft, und zu Beispielen ihres Begriffs vollendet; denn es dürfte vielleicht für die Wissenschaft keine andre Heteronomie als die des Werkzeuges, der Veranlassung, oder des Stoffes geben. Wenn die Vernunft in steter Gefahr ist, sich statt fruchtbarer Wissenschaft in leere Formen und Systeme ohne Inhalt zu verirren, so hat auch die Erfahrung einen natürlichen Hang zu zweckloser Vielwisserei, da sie doch nur als ein Ganzes geordnet, den Namen Geschichte verdient, und erst dadurch in Stand gesetzt wird, sich mit der reinen Wissenschaft zu einem größern Ganzen zu vereinigen. Die Geschichte kann daher nicht oft genung an die notwendige Forderung der Einheit, und an ihre künftige Übereinstimmung mit der reinen Wissenschaft erinnert werden. — Alle Ursachen, welche zwecklose Vielwisserei veranlassen und befördern können, scheinen aber vorzüglich bei der alten Geschichte, bei dem Studium der Griechen und Römer zusammen zu treffen. Einzelne sehr kleine Teile des Ganzen der Altertumskunde erfordern einen Aufwand von Kraft, den viele nur dadurch bestreiten können, daß sie die Übersicht des Ganzen aufopfern: daher Kleinlichkeit. Einzelne Zweige beschäftigen das ganze Leben einzelner Gelehrten, ganzer Klassen von Gelehrten, ja ganze Zeitalter und Völker ausschließend: daher Einseitigkeit, welche nicht weniger als jene Kleinlichkeit dem, was nur Werkzeug, Mittel oder Bedingung ist, einen unbedingten Wert beilegt, dadurch aber dem Ungelehrten die Mittel immer schwerer, den Gewinn immer zweideutiger erscheinen läßt, und uns immer mehr von der Hoffnung entfernt, die Kenntnis der Alten endlich einmal zu einem Ganzen zu ordnen, und fruchtbar auf das Leben anzuwenden. Aufgegeben darf diese Hoffnung nicht werden, wenn die alte Geschichte überhaupt irgend einen Wert haben soll; denn es dürfte sich wohl erweisen lassen, daß ohne eine umfassende und bestimmte Übersicht

des Menschen, zur „Naturgeschichte" desselben, die Entwicklung der geistigen und sittlichen Tendenzen nicht minder. Mithin ist ihm die Geschichte der griechischen Kunst und Litteratur eine „ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Künste" (Jugendschr. 1, 125. 27. 146, 24, vgl. an Wilhelm 172); ebenso hier die Geschichte der griechischen Philosophie „Naturgeschichte des wissenschaftlichen Verstandes". Die Überzeugung, daß die Griechen die Idealmenschen sind, berechtigt ihn, sie seiner eigenen Zeit als Muster hinzustellen.

29. Ganzen, die Forderung der vollständigen Erforschung des griechischen Altertums, einer erschöpfenden Induktion, selbst Konsequenz des oben angedeuteten Grundsatzes, kehrt sowohl in den Briefen an Wilhelm Schlegel, wie in den gedruckten Schriften immer wieder (vgl. Jugendschr. 1, 77).

des Ganzen sogar vollkommne Richtigkeit im Einzelnen unerreichbar sei. Es ist daher unbedingt notwendig, wenn nicht hier in ewiger Nacht die Zwecklosigkeit und Verwirrung ihr Reich aufschlagen soll, wenn die alte Geschichte kein toter Schatz zu eitler Pracht sein soll, die bestimmteste Rechenschaft von ihrem reinen Wert zu geben, einen Leitfaden der Einheit für sie aufzusuchen, die Frage, welches ihr höchster Zweck sein soll, befriedigend zu beantworten, und damit zugleich ihr Verhältnis zur Geschichte überhaupt und zur reinen Wissenschaft aufs schärfste zu bestimmen: um entweder ein bestimmtes Ziel, eine feste Grundlage, und eine sichre Richtschnur zu entdecken, oder doch wenigstens zu wissen, woran man sei. Je reicher die Mannigfaltigkeit ist, desto dringender wird das Bedürfnis der Einheit, je mehr sich die verschiednen Arten der Verknüpfung entwickelt haben, und mit einander streiten, desto dringender wird das Bedürfnis einer unbedingten Vollständigkeit. Alle einzelnen Teile des alten Studiums sind in unserm Zeitalter und vorzüglich unter unsrer Nation mehr oder weniger mit eben so viel Eifer als Geist bearbeitet worden, und es darf nicht mehr zu frühzeitig scheinen, den Versuch zu wagen, ob sich das Einzelne nicht zu einem Ganzen ordnen, und diesem Ganzen sich eine bestimmte Stelle in dem Grundrisse der Menschheit anweisen lasse. — Schon die Masse geistiger Kräfte, welche auf die Kenntnis der Alten bei den gebildetsten Völkern Europas verwandt wird, ist so unermeßlich groß, daß es sich wohl der Nachfrage verlohnt, ob auch diese Kraft an Gewohnheit und Herkommen verschwendet, oder was denn eigentlich durch sie gewonnen werde, und was gewonnen werden könnte, wenn sie einmal, wiewohl in unbeschränkter Freiheit, und durch den einseitigen Entwurf auch des größten Mannes nicht gefesselt, dennoch nach gemeinschaftlichen Gesetzen handeln, und nach einem gemeinschaftlichen Ziele streben sollte. Auch sind die Hoffnungen und Verheißungen, ich darf wohl sagen, der vorzüglichsten Denker und Künstler, ja der vortrefflichsten Menschen aller Art von dem Nutzen des Studiums der Alten so lockend, so übereinstimmend und so scheinbar, daß nur ein Barbar bei der Frage von dem Werte der Griechen und Römer nicht aus seinem Seelenschlafe erwacht. Hier scheint die beste Zuflucht gegen die Verführungen oder Bedrückungen des Zeitalters zu sein: hier scheint das, was der Menschheit im ganzen wie im einzelnen in allen Zeitaltern not-

wendig ist, in schönster Reinheit und höchster Vollendung zu glänzen, und es sind weder wenige noch unbedeutende Stimmen, denen die Griechen und Römer studieren nichts andres heißt, als sein Leben der Schönheit, der Menschlichkeit und der Großheit weihen. Auch stünde es dem Geiste unsers Zeitalters wohl an, gleich wie der mündig gewordene Mann sein Gemüt, so wie er es von der gedankenlosen Jugend überkam, prüft und von neuem zu einem Ganzen ordnet, also die Gegenwart zur Rechenschaft zu ziehen, mit der Vergangenheit und der Zukunft zu Rate zu gehen, um die Gesetze und Zwecke seiner Handlungen frei aus sich selbst zu bestimmen! Die Vernunft hat in ihrem Streben nach einer Wissenschaft, welche die Grundlage aller übrigen sein könnte, und das vollständige Ganze der reinen Gesetze, und der reinen Zwecke des menschlichen Gemüts befriedigend darstellte, eine Stufe erreicht, nach welcher der Versuch nicht mehr voreilig scheinen darf, nach jener Anleitung, den ersten Grundsatz und den höchsten Zweck auch einer einzelnen Wissenschaft zu bestimmen. —

Über die Zwecke und den hohen Wert des Studiums der Griechen und Römer, ist zwar schon so oft geistreich und scharfsinnig, mit umfassender und tiefer Sachkenntnis geredet: Denker, Redner und Dichter, alle Freunde des Guten und Schönen haben so sehr gewetteifert, den Nutzen ihrer Kenntnis zu entwickeln, die hinreißende Hoheit, die holden Reize ihrer hinterlaßnen Werke zu preisen, und mit feuriger Liebe zur Nachahmung der großen Urbilder einzuladen, daß es nicht schwer sein dürfte, aus so vielen schönen Fäden ein buntes Zaubernetz zu weben, und es dem Genius des Zeitalters über den Kopf zu werfen. Seine Stimmung scheint günstig: antike Namen werden von der Flut der Mode leicht und hoch empor getragen: der Genius des Zeitalters läßt es gern geschehen, wenn seine Lieblinge, die sich auf den Augenblick wohl verstehen, in Werken, die ihm schmeicheln oder ihn ergötzen sollen, Bilder und Anspielungen, wie zur Staffelei für Landschaftsgemälde aus Griechenland und Rom entlehnen: daher denn auch viele große Männer unter diesen die eigne Naturgabe, alte Geschichte zu erfinden, recht kunstmäßig ausgebildet haben; aber ich zweifle dennoch ob es ihm mit einer Liebe ein Ernst sei, die ihn

4. Großheit, am Rande: „Größe". — 33. entlehnen, eine Anspielung auf Wieland und seinen Agathon, insbesondere auf die Abderiten; dann vielleicht auch auf Barthélemy (siehe oben S. 29 zu Z. 34 ff.).

leicht in seiner Ruhe stören könnte, und ob er den Mut habe, den Anblick zu ertragen, welcher den versunknen Rinaldo im Spiegel der Wahrheit mit Scham und Entsetzen erfüllte. — Wäre die Kenntnis der Alten nicht von einigen zufälligen Einrichtungen begünstigt, wäre die Zahl der echten Freunde nicht eben so ansehnlich als ihr Eifer ehrwürdig, und wirkte nicht das dunkle Gefühl der Notwendigkeit zwar still aber mächtig, so wäre diese Kenntnis vielleicht gar nicht mehr vorhanden! Da hingegen der Zweck dieser Untersuchung nicht irgend ein nützlicher Zweck, sondern ein höchster, und in diesem eine unbedingte Einheit, nicht flüchtiger Glanz, sondern unwandelbare Gewißheit ist, so müssen wir zwar künftig auch den kleinsten Beitrag unsrer Vorgänger ehrfurchtsvoll prüfen und nutzen, dürfen aber nicht aus Dankbarkeit träge bei dem stehen bleiben, was sie uns hinterließen, damit wir es weiter ausbilden und vollenden möchten. Wie sollte eine Frage überflüssig sein, deren entscheidende Beantwortung bei dem vorigen Zustande der reinen Wissenschaft nicht einmal möglich war? Nur eine vollendete Unkenntnis kann die reichhaltigen Beiträge aller Art zur künftigen Beantwortung für die Antwort selbst halten. Sind nicht die Freunde der Alten unter sich, diese mit den Freunden der Neuern beide — die Geschichtsforscher überhaupt mit den reinen Denkern über die Bestimmung und den Wert ihrer Wissenschaften uneinig? Und wie sollten sie einig sein? Nur aus dem vollendeten Grundrisse des Ganzen kann man die Bestimmung und die Grenzen des Teils richtig verzeichnen! Wie kann man den höchsten Zweck der alten Geschichte wissen, ohne die Gesetze derselben zu erkennen? Über diese aber schwieg man ganz, oder redete so daß man besser geschwiegen hätte: denn auch die Äußerungen der Wenigen darüber, welche mit umfassender und tiefer Sachkenntnis festen Verstand, scharfes Urteil und zartes Gefühl vereinigen, sind nur dunkle Ahndungen, unzusammenhängende Offenbarungen, vielleicht voll tiefen Sinns, die aber noch eine bestimmende und ordnende Kraft erwarten. Wie selten ist echte Begeistrung des Liebhabers, und ist nicht auch diese oft ungerecht, fast immer unbestimmt? Überdem sind die Einflüsse der Eigentümlichkeit, der Gewohnheit, kurz der Auktorität ohne Gründe auf jene Meinungen so in die Augen springend! Die Bestimmung und der Wert des Studiums der Alten ist so wenig allgemeingültig festgestellt, oder allgemein anerkannt, daß vielmehr Einseitigkeit und

Zwietracht den höchsten Gipfel erreicht zu haben scheinen: das stolze Vorurteil der Gelehrten und der Denker; die Bewundrung der Alten und die Vergöttrung der Neuern; die Verachtung der Geschichte und der Haß gegen reine Vernunft sind gleich hoch gestiegen: die Wissenschaften entfernen sich immer mehr vom thätigen Leben, und werden mit der Geringschätzung des thätigen Menschen dafür belohnt. Die antike und die moderne Bildung sind in durchgängigem Streit. Der Neuere würde nur dadurch sich jene zueignen können, ohne diese aufzuopfern, daß er seine Eigentümlichkeit dem höhern allgemeingültigen Gesetz der menschlichen Natur, in allen Urteilen, Ansichten und Gefühlen, unterordnete. — Eine Höhe, welche nur sehr wenige erreichen können: die meisten Freunde der Alten erkaufen nur ihre Kenntnis derselben mit einer völligen Unkenntnis und blinden Geringschätzung der Neuern: sie sehen in ihrem Zeitalter nichts als die Ruinen der zerstörten Menschheit, ihr ganzes Leben ist wie eine Elegie an der Urne der Vergangenheit. Statt sich die Harmonie, die Vollständigkeit der Alten zuzueignen, verdoppeln sie nur ihre eigne Zerrüttung: ihr Herz verliert alle Schnellkraft, sie vergessen, daß die Bestimmung des Menschen mehr sei, als eine unthätige Sehnsucht, sie ahnden nicht mehr die höhere Einheit, zu der die Verwirrung so mächtig hinstrebt. — Überhaupt ist unsre ganze alte Gelehrsamkeit eine äußerst zusammengesetzte, verworrene und buntscheckige Masse, im sonderbaren Zusammenfluß streitender Ursachen, unter den ungleichartigsten Einflüssen erzeugt und gebildet, ohne Einheit des Plans, ja ohne Gleichartigkeit des Tons; deren Teile sich zwar zu allerlei Zwecken, nach Art der Krystallisation geordnet, aber bis jetzt noch nicht zu einer vollständigen Zweckmäßigkeit, wie in der Organisation, und zu einer unbedingten Einheit erhoben haben. Bisher verwechselte man nur die Gesetze der alten und der neuen Geschichte und verwirrte dadurch beide: bei der Frage vom Wert des alten Studiums vermischte man das Angenehme, Nützliche und das an sich Gute, vermischte man wesentliche und zufällige, individuelle und allgemeingültige Zwecke, so daß selbst diejenigen Antworten, welche den Forderungen der Aufgabe am meisten entsprechen, zwar wahr, aber so dürftig sind, daß wir nicht bei ihnen zu verweilen brauchen: — die alte Geschichte sei zur Erklärung der Gegenwart unentbehrlich, indem jedes spätere Zeitalter im Keime des früheren, wie durch Einschachtelung, enthalten und es der Vernunft nicht

erlaubt sei, bei irgend einem Gliede der endlosen Kette stehen zu bleiben, so lange es noch möglich sei, ein höheres zu fassen: — die Mannigfaltigkeit der Geschichte lehre überhaupt das Wesentliche und Zufällige in der menschlichen Natur unterscheiden, vorzüglich aber die der Griechen und der Römer, wegen der gänzlichen Verschiedenheit bei ohngefähr gleicher Höhe ihrer Bildung mit der unsrigen. Ich werde nicht nur bedingten, einzelnen, zufälligen, und unbedingten, allgemeingültigen, wesentlichen Wert ganz trennen und nur von dem letzten reden, sondern auch die drei verschiedenen Ansichten, unter denen sich der unbedingte Wert des alten Studiums in der Kenntnis, dem Genuß und der Nachahmung der Alten zeigt, genau unterscheiden.

Die Geschichte der Griechen und Römer ist die wichtigste Hälfte der Geschichte der Menschheit.

Das X, welches unter dem Namen einer Geschichte der Menschheit bisher gesucht ward und zu dem man zwar vortreffliche Beiträge geliefert hat, dessen vollständiger Entwurf aber sogar noch fehlt, kann wohl nichts andres sein, als eine, so weit die Erfahrung reicht, vollständige Geschichte der menschlichen Gattung, welche eine systematische Ordnung, eine wissenschaftliche Grundlage und einen allgemeingültigen Zweck hätte. Der Gegenstand einer Geschichte in dieser Rücksicht sind nicht allein die öffentlichen Handlungen und Veränderungen eines besondern Volks, sondern Sitten und Zeit, Kunst und Staat, Glauben und Wissenschaft, kurz alle reinmenschlichen Thaten, Eigenschaften und Zustände: menschliche B i l d u n g, oder der Kampf der Freiheit und Natur. Wenn auch die Kenntnis der Natur noch so tief, reich und umfassend ist, wenngleich der Denker die Kenntnis seines ewigen Selbst oder seines reinen Vermögens vollendet hat, so bleibt dennoch eine Lücke, so lange die Mischung der Freiheit und Natur, ihre Gesetze und Eigentümlichkeiten unbekannt sind, welche es dem Denker unmöglich macht, Vollständigkeit in seine Kenntnisse zu bringen und Einheit zwischen Erkenntnis und Thätigkeit zu bewirken; dem Menschen aber, seine Bestimmung zu erreichen, so lange das menschliche Leben, ja der empirische Mensch selbst, völlig unbekannt sind. Wäre sein Vermögen nur Erkenntnisvermögen, so würde es allein auf

Mannigfaltigkeit, Einheit und Vollständigkeit der Vorstellungen ankommen, ihre Fruchtbarkeit ganz gleichgültig sein; aber der Verstand ist nichts Einzelnes und soll mit der ganzen Bestimmung des Menschen, welcher auch ein thätiges und empfindendes Vermögen hat, Eins sein. Diese Bestimmung ist, das Wahre zu erkennen, das Gute zu thun, und das Schöne zu genießen, und in seinem Denken, Thun und Empfinden Eintracht zu bewirken. Erkenntnis ist nicht nur ein ursprünglicher Teil der menschlichen Bestimmung, sondern auch das erste Mittel die ganze Bestimmung zu erfüllen: sie soll über die Bildung nicht herrschen, aber sie lenken, jede Kraft ordnen, jedem Teil seine Grenzen bestimmen. Die Kenntnis des reinen Menschen — die reine Sittenlehre und Seelenlehre, ist daher von unbedingtem Werte, ebenso sehr wie die des zusammengesetzten — die Geschichte der Menschheit. Denn der Mensch selbst ist, in soweit er erscheint, nichts andres als das zusammengesetzte Resultat der Freiheit und der Natur: er ist kein reines Wesen, er kann nur auf Veranlassung einer fremden Kraft, und in dem, was nicht er selbst ist, zum Bewußtsein und Dasein gelangen, er muß sich selbst erobern, und was seine reine Natur war, wird Gesetz für sein gemischtes Leben. Selbst die reine Wissenschaft muß Thatsache und Beispiel von der Erfahrung entlehnen: so lange diese noch roh ist, wird ihre Vollendung nicht ohne einzelne Flecken bleiben; wenigstens kann sie, wenn auch in sich beendigt, nicht eher vollkommen dargestellt werden, als bis die Erfahrung wissenschaftlich geordnet ist, bis es eine Geschichte der Menschheit giebt. Überhaupt fehlt es in der modernen Bildung an Ebenmaß, Gleichgewicht, Zusammenhang, Übereinstimmung und Vollständigkeit so sehr, die denkende und thätige Kraft ist durch eine so unermeßliche Kluft getrennt, die Grenzen und Rechte der Vernunft und Erfahrung so unbestimmt, die Menschheit zerspalten und daher die Begriffe über den Wert der Dinge so verwirrt, daß diese Apologie der Geschichte nicht überflüssig scheinen darf. Beinahe möchte man sagen, sie selbst habe die allgemeine und laute Geringschätzung der reinen Denker verdient: denn es giebt wohl eine wissenschaftlich geordnete Naturgeschichte der Tiere und der Pflanzen, aber noch giebt es keine Geschichte der menschlichen Gattung, welche den Namen einer Wissenschaft verdienen könnte. Und doch kann der Mensch nur durch Ordnung sich Erfahrung zueignen, deren Stufenleiter wir bei den Griechen finden,

welche von der ersten Stufe dieser Ordnung ausgingen, ohne jedoch die höchste zu erreichen. Im Homerus scheidet und vereinigt sich zwar das ungleichartige und gleichartige Mannigfaltige, und bildet sich zu einem Ganzen, welches die Einbildungskraft vollkommen, aber auch nur diese befriedigt, dessen gegebene Einheit die Natur und nicht die Freiheit erzeugte. Herodotus verknüpft das Einzelne zwar zu einem vollständigen Ganzen, indem er alles aus der Notwendigkeit herleitet, aber durch die zu frühzeitige Einmischung eines neidischen Schicksals verletzt er die Rechte des Verstandes, indem er der Aufsuchung der empirischen Bedingungen unerlaubte Grenzen setzt: und indem er die theoretische Vernunft befriedigt, empört er die praktische. Die ersten Rücksichten des Thucydides sind Kraft und Bildung; er ordnet das Mannigfaltige vollkommen unter Gesetze und gewährt dem Verstande die höchste Befriedigung, ohne jedoch das nach Gesetzen Geordnete bis zu unbedingter Vollständigkeit zu vollenden. Nach einigen Andeutungen scheint er die Möglichkeit des Übergewichtes der unbedingten Freiheit wie im einzelnen so auch in der Masse eines Volks anzuerkennen, indem er für die Gattung weder Stillstand noch Fortschreitung für möglich, sondern nach der Denkart seines Vorgängers, ja seines ganzen Zeitalters über Schicksal und Notwendigkeit, ewige Rückkehr für notwendig hält, und dem System eines endlosen Kreislaufes ergeben ist. Xenophon sucht durch die eingemischte Zweckmäßigkeit eines höchsten Verstandes, und das vorgegebene Ebenmaß zwischen sittlicher Güte und Glückseligkeit im Leben einzelner Menschen wie in der Geschichte ganzer Völker, die praktische Vernunft vergeblich zu befriedigen, indem er die Rechte des Verstandes beleidigt, weil er Absichten für Ursachen giebt, Dichtung und Wahrheit mischt, und die Thatsachen der Erfahrung gewaltthätig nach seinem Zwecke schmiegt. Plato in seinem Entwurf eines vollkommnen Staats und Volks, also einer künftig möglichen Geschichte hat durch das Ungeheuer einer stillstehenden vollendeten Vollkommenheit in der Zeit, den Verstand und die theoretische Vernunft beleidigt, das Bedürfnis der praktischen aber sehr richtig gefühlt. — Die schwere Aufgabe ist nämlich, eine unbedingte Einheit, einen Leitfaden der Anordnung a priori für die Universalgeschichte zu finden, welcher die theoretische Vernunft nicht weniger als die praktische Vernunft befriedigen möchte, ohne die Rechte des Verstandes zu beleidigen, oder den Thatsachen der

Erfahrung Gewalt anzuthun. Ehe der Versuch nicht völlig mißlungen ist, diese unbedingte Forderung zu befriedigen, ist es unerlaubt der Hoffnung dieser Möglichkeit und mit ihr der Hoffnung, *alle* Thatsachen der Erfahrung (und zwar die interessantesten) befriedigend erklären zu können. Der größte Skepticismus ist zwar bei diesem Versuche sehr heilsam, um die Rechte der Erfahrung gegen eine vielleicht irrende oder einseitige Vernunft zu schützen: aber auf der andren Seite wäre es auch nur eine andre Art dogmatischer Anmaßung, über die Möglichkeit abzusprechen, ehe der Versuch mißlungen ist. Dennoch geschieht dies nicht nur da, wo man weder die Bestandteile der Aufgabe noch die gegebenen Thatsachen der Erfahrung kennt, wo selbst der richtige Begriff der Geschichte fehlt; wo man sich begnügt, die Geschichte nach zufälligen Zwecken (statistische Anordnung), nach Maßen der Einbildungskraft (rhetorische, poetische), nach dürftigen Fächern der Zeit und des Raumes (chronologische und geographische), nach einseitigen Meinungen und unerwiesenen vielleicht irrigen Voraussetzungen (naturhistorische, nach Rassen, Klimaten u. s. w.) zu ordnen, unbekümmert um die Frage, ob es in der Geschichte des Menschen nicht etwa eine *menschliche* Ordnung geben möchte; wo man Systemlosigkeit gleichsam als Grundsatz und Resultat der Geschichte aufstellt: sondern auch in dem Systeme, welches *Tradition* und Erziehung als den Zusammenhang und die Einheit der Geschichte*) und in demjenigen Systeme, welches die *teleologische Beurteilung* als den einzigen möglichen Leitfaden der Einheit a priori für die Universalgeschichte aufstellt,**) welche als *Zugabe* einer höhern

*) Wie *Herder* in dem reichhaltigen klassischen Werk, auf welches Deutschland stolz sein darf; alle ähnliche Werke, der Ausländer vornehmlich, erscheinen dagegen wie geringe Vorarbeiten. Dadurch entsteht nur die Einheit einer Kette oder einer sich in allen Teilen berührenden Masse, welche Einheit weder die theoretische noch die praktische Vernunft befriedigt; aber nicht die unbedingte Einheit eines in sich selbst vollendeten Ganzen.

**) Wie *Kant* in der Abhandlung: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. Berliner Monatsschrift IV. Band, 5. Stück. — Die Voraussetzung, daß „keine gesetzmäßige Geschichte der Menschen" möglich sei, ist unerwiesen; und das als Grund derselben angeführte Resultat der Geschichte, daß „bei hin und wieder anscheinender Weisheit im einzelnen doch endlich alles im großen aus Thorheit und Bosheit zusammengewebt sei", widerspricht der Erfahrung. Der Satz ist zwar, wie ähnliche seiner Art, als Resultat nicht notorischer Thatsachen, sondern thetischer Urteile, einer eigentlichen Widerlegung so wenig als eines eigentlichen Erweises fähig: wohl aber einer Prüfung, und wenn, falls er wahr wäre, eine Menge notorischer Thatsachen unerklärlich sein würden,

27. *klassischen Werk*, Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (Riga 1784—91, 4 Bde.). Der im folgenden erwähnte Aufsatz Kants ist die erste Äußerung, welche der Königsberger Philosoph gegen Herders Werk 1784 hat ausgehen lassen. In der Allg. Litteratur-Zeitung 1785 Nr. 4 hat Kant die „Ideen" als Recensent angegriffen; vgl. R. Haym „Herder nach seinem Leben und Wirken" 2, 245 ff.

Vernunfteinheit vielleicht empfehlungswürdig oder gar notwendig sein dürfte, an sich aber weder die theoretische noch die praktische Vernunft befriedigen. Wenn die Freiheit und die Natur jede für sich Gesetzen unterworfen sind, wenn es eine Freiheit giebt (denn das leugnen eigentlich konsequente Anhänger der Systemlosigkeit und Gesetzlosigkeit in der Geschichte: das ist die Grundlage ihrer Meinung), wenn die Vorstellungen des Menschen überhaupt ein zusammenhängendes Ganzes — ein System sind, so muß auch die Wechselwirkung der Freiheit und der Natur, die Geschichte notwendigen, unveränderlichen Gesetzen unterworfen sein: giebt es überhaupt eine solche Wechselwirkung, giebt es Geschichte, so muß es auch ein System notwendiger Gesetze a priori für dieselbe geben. Wenn wir als Thatsache der Erfahrung oder doch als wenigstens möglichen Fall annehmen, daß die Freiheit in einzelnen Menschen und selbst in der Masse einzelner Völker das Übergewicht gehabt habe oder haben könne, — daß es *gebildete* Menschen und Völker gegeben habe oder geben könne, so ist das einzige System der Geschichte, welches die theoretische Vernunft vollkommen befriedigen würde, ohne die Rechte des Verstandes und der Erfahrung zu beleidigen, das *System des Kreislaufes* Wenn wir erwägen, daß die Natur in keiner Zeit von der Freiheit vertilgt, daß das Unendliche in keiner Zeit wirklich werden könne,

so würde er verwerflich sein. Sollte dies aber auch der Fall sein, so würde sich dem Philosophen keine Schuld beimessen lassen, der ein Resultat der Erfahrung von der Geschichte annahm, sondern der Geschichte selbst, welche bisher auch in ihren besten Repräsentanten unter den Neuern nach einseitigen Grundsätzen, oft auch aus mangelhafter Sachkenntnis schief urteilte, und mit der richtigen Stimmung des ganzen Gemüts den einzigen Kompaß richtiger thetischer Urteile entbehrte. Die Meinungen des Hume, Voltaire, Swift und andrer über die Zwecklosigkeit des Lebens und die Nichtswürdigkeit des Menschen sind beinahe allgemeine Denkart des Zeitalters geworden, und der Ge st der historischen Darstellungen der beiden ersten ist vielleicht nicht ohne Einfluß auf die verehrungswürdige, aber nicht allgemeingültige Eigentümlichkeit des großen Reformators der Philosophie gewesen. Vielleicht wird diese Denkart bald nichts andres sein, als der bedeutendste Zug zur Charakteristik des merkwürdigsten Zeitalters: denn nur bei einem so ungeheuren Mißverhältnis der denkenden und thätigen Kraft des Menschen, als der modernen Bildung notwendig eigen ist, konnte die *Verzweiflung* eine wohlthätige Krise zu schnellerer Entwicklung und ein günstiges Symptom naher Reife sein: und nur bei eben diesem Mißverhältnisse konnte sich ein erhabener Verstand und niedrige Sitten so oft zusammenfinden; denn ohne die tierische Feigheit, welche so gern den Schein geistiger Verzweiflung annimmt, wäre jene Denkart schwerlich so allgemein geworden. — Die Hoffnung einer unendlichen Vervollkommnung der Gattung allein befriedigt die praktische Vernunft in Rücksicht der Bestimmung derselben: aber nur die Deduktion der unendlichen Fortschreitung aus den Gesetzen der Wechselwirkung der Freiheit und der Natur, als der Grundlage der Geschichte, würde echte Überzeugung gewähren. Es scheint nicht möglich, auf Zwecke der Vorsehung eine Überzeugung von künftigen Thatsachen zu gründen; denn wenn gleich der Grundsatz: „die Natur handle nie zwecklos", als sicherer Leitfaden der Beobachtung a priori festgestellt ist, so könnte doch nur ein unendlicher Verstand, oder ein solcher, der das ganze Gebiet des unbestimmten Bestimmbaren zu umfassen vermöchte, nach Anleitung desselben für einen einzelnen Fall den Zweck und die Mittel der Natur a priori bestimmen.

so ist das einzige System der Geschichte, welches die praktische Vernunft befriedigen würde, ohne den Verstand zu beleidigen, das *System der unendlichen Fortschreitung.* Könnten diese beiden schnurstracks entgegengesetzten Systeme nicht vielleicht in der Zeit vereinigt, und auf die Art theoretische und praktische Vernunft zugleich befriedigt werden? Sollte dies etwa die alte tiefe Ahndung: die *alte* und die *neue Geschichte* möchten wohl zwei ganz verschiedne Ganze sein, auf ganz verschiednen Gesetzen beruhen, deuten — aufhellen, bestimmen und begründen können? Aus dem einfachen Begriffe einer Wechselbestimmung der Vorstellungen und Bestrebungen des Gemütes in der menschlichen Bildung, oder der Wechselwirkung der Freiheit und Natur, ergiebt sich a priori, daß eine zwiefache Art der Bildung, also auch der Geschichte möglich sei, je nachdem das vorstellende oder das strebende Vermögen den ersten bestimmenden Stoß der Bildung giebt, — eine *natürliche* und eine *künstliche* Bildung: daß jene in der Zeit vorangehn müsse, und diese nur auf jene folgen könne, und das System des Kreislaufes nur in der natürlichen Bildung, das der unendlichen Fortschreitung nur in der künstlichen möglich und in ihnen notwendig sei, indem beide wie vollendete Wechselbegriffe sich gegenseitig auf das vollkommenste entsprechen. Es verlohnt sich wohl der Mühe, den Versuch zu wagen, ob man auf diesem Wege weiter kommen könne, jedoch nicht ohne Vorsicht und oft wiederholte Prüfung. Es verlohnt sich der Mühe, die Ahndung der Vernunft mit den Thatsachen der Erfahrung zu vergleichen.

Daß die Einheit in der Geschichte der Griechen und Römer das System des Kreislaufes sei, ist eine *Voraussetzung*, die zwar durch vielfältige Prüfung zu der innigsten Überzeugung gedeihen kann, daß die alte Geschichte nur nach diesem Systeme erklärbar, nach jeder andern Ansicht völlig unerklärbar sei: aber nur eine umständliche Darstellung der Resultate — eine vollständige Geschichte der griechischen und römischen Bildung, im ganzen, wie im einzelnen, würde dieselbe mitteilen können, und dennoch keinen eigentlichen Beweis geben, weil unter den Bestandteilen desselben Resultate thetischer Urteile vorkommen, aber allerdings vielfältige Prüfung zulassen, und dadurch die höchste Wahrscheinlichkeit erzeugen, ja mit der Zeit vielleicht gültige An-

16. *künstliche Bildung*, vgl. die Ableitung von künstlicher und natürlicher Bildung: Jugendschr. 1, 97, 5.

sprüche auf Allgemeingültigkeit erwerben. — Ich begnüge mich für jetzt 1) die Art, 2) die Momente des Beweises zu entwickeln; 3) einige charakteristische Züge anzudeuten; 4) einige Kriterien der Untersuchung festzusetzen, und 5) einige Anmerkungen über die Bildung andrer alter Völker, und über die Grenzen der alten und neuen Geschichte hinzuzufügen. Ich mache den Kenner der alten und der neuen Geschichte auf die Art, wie man bisher beide verwirrte, indem man ihre verschiedenen Gesetze verwechselte, aufmerksam; die zahllosen Bestätigungen der vorgetragenen Meinung, die er auf diesem Wege der Untersuchung finden dürfte, können zusammen mit dem Gange der antiken Kunst und der modernen Wissenschaft beinahe schon allein hinreichend sein, einen hohen Grad von Überzeugung zu bewirken: den Kenner der alten Geschichte aber, den vielleicht die Absicht befremdet, alte Geschichte durch eine Theorie erklären zu wollen, welche durch die neueste Philosophie begründet wird, erinnere ich: daß es doch das Einfachste sei, die Geschichte eines Volks nach seiner eignen Denkart zu erklären, und daß das System des Kreislaufes nicht nur — bald bestimmter, bald unbestimmter dargestellt — die Ansicht der größten griechischen und römischen Geschichtschreiber, sondern sogar allgemeine Denkart des Volks war, welches nur darin irrte, daß es das Resultat seiner eignen Geschichte für allgemeingültig, für das Resultat der Geschichte der Menschheit hielt. — Der Beweis kann auf doppelte Art geführt werden, a priori und a posteriori: indem man entweder aus der Grundlage der Geschichte ihre Gesetze herleitet, eine Theorie der natürlichen Bildung, ihrer Stufen, Grenzen, Verhältnisse und Eigenheiten im Systeme des Kreislaufes, a priori entwickelt, und dann mit den gegebenen Thatsachen der griechischen und römischen Geschichte vergleicht oder indem man unbekümmert um Theorie jene Thatsachen in die einfachsten Resultate analysiert, und dann diese mit der Theorie vergleicht. Beides ist wieder auf eine doppelte Weise möglich, je nachdem der Gegenstand der Untersuchung die ganze Bildung, die ganze Menschheit, oder ein Teil derselben ist. — Zwei Präliminarartikel müssen den eigentlichen Momenten des Beweises vorangehen. 1) Daß die griechische und römische Bildung ein Ganzes war, von dem ich die Römer, deren ältester Charakter zwar barbarisch war, aber nicht ohne einigen Hellenismus in Sprache, Religion, Gebräuchen und Sitten, nicht trennen kann, weil sie

die griechische Bildung, welche sie in Dichtkunst, Wissenschaften, Kriegskunst u. s. w. überkamen und nachahmten, zugleich fortsetzten; und weil sie zweitens die einzige Lücke der sonst vollständigen griechischen Bildung in originalem Ton aber nach griechischen Principien ausfüllten. Die Griechen haben nur einige unvollkommne Versuche für die Auflösung der Aufgabe, die Kunst der Gesetzgebung und freier Gemeinschaft auf alle Völker weltbürgerlich auszudehnen, aufzuweisen: da hingegen die Römer hierin ein Maximum natürlicher Entwicklung erreichten, und diese große Richtung ist nicht ohne Einfluß auf römische Beredsamkeit, historische Kunst, auf Geist, Sitten und Geselligkeit gewesen. 2) Daß dieses Ganze weder durch mächtige Streiche des Schicksals so gewaltsam unterbrochen noch durch mannigfachen Einfluß angrenzender Barbaren so verwirrt sei, daß die alte Bildung nicht als Ganzes erkannt werden könnte. — Unter den eigentlichen Momenten des Beweises darf ich zwei als notorisch voraussetzen, 1) daß die Griechen und Römer von Natur ausgingen, und daß die Erziehung der Natur durch den seltensten Zusammenfluß der glücklichsten Umstände für sie ein Maximum der Begünstigung wurde. 2) Daß sie in jedem Teile der Bildung durch alle Stufen des Verfalls zu absoluter Rohigkeit zurückkehrten. Daß die alte Bildung 3) vollständig war oder absoluten Umfang hatte, dürfte schwerlich mehr erfordern als eine umständliche Analyse des Begriffes der Menschheit, welche anderswo einen schicklichern Ort finden wird. Das schwierigste Moment endlich ist 4) daß es eine Stufe der alten Bildung gab, wo die Freiheit in der Masse das Übergewicht über die Natur bekam — die Stufe der Begeistrung, welche wie durch einen plötzlichen Sprung sich der Vormundschaft der Natur entriß und zur Selbständigkeit emporschwang; denn dieser Satz ist das Resultat thetischer Urteile. Sollte sich ein Mann finden, der es leugnete, daß es eine Stufe der antiken Bildung gab, wo sich die Kunst zum Ideal emporschwang, die Sitten zur Hoheit und Selbständigkeit, die Freundschaft zu gottähnlichem Enthusiasmus, die Philosophie zur Weisheit, der Staat zu freier Gesetzmäßigkeit, so will ich gern dem Vorteile entsagen, daß ich die Reinheit seines Urteils und seines Gefühls, die echte Stimmung seines ganzen Gemüts verdächtig oder verächtlich machen könnte, und statt dieser wohlfeilen Verteidigung vielmehr seine hohe Kunst bewundern, wenn es ihm dennoch gelingen sollte, die baren Thatsachen der

alten Geschichte nicht ganz unerklärt zu lassen. Und 5) daß die griechische und römische Bildung ein Maximum erreichte; kein absolutes, wie das Ziel der neuern Geschichte, welches aber in keiner Geschichte wie in keiner Zeit vorkommen kann, sondern das Höchste, was im Systeme des Kreislaufes möglich war, ein Maximum der natürlichen Bildung: also ein relatives Maximum. Um die Schwierigkeiten, die sich hier zeigen könnten, aufzulösen, merke man sich einige Kriterien, nach welchen man die verschiedene Höhe, die die Alten in jedem einzelnen ursprünglichen Teil der ganzen menschlichen Bildung erreichten, a priori bestimmen, oder die Thatsache dieser Verschiedenheit sich begreiflich machen kann: 1) der Anteil der Vorstellungen und Bestrebungen an demselben und ihr Verhältnis in demselben: daher sind Kunst und Wissenschaft die entgegengesetzten Extreme auf der Stufenleiter dieser Verschiedenheit; 2) die Quantität des Umfangs des Gegenstandes eines Teils der Bildung, oder dessen Verhältnis zur Vollständigkeit: daher die Höhe des politischen Maximums der Griechen und Römer: daher die größte Höhe der politischen Philosophie selbst unter den philosophischen Wissenschaften, welcher die Ethik vielleicht am nächsten kommt. Es gehört überhaupt unter die auffallenden charakteristischen Züge, welche jene Voraussetzung bestätigen, daß selbst die Wissenschaft, welche dadurch, daß jeder Fortschritt die folgenden erleichtert, eine natürliche Anlage zur unendlichen Vervollkommnung zu haben scheint, hier den Charakter der Kunst annimmt, und uns in ihren verschiedenen Stilen die Stufen der natürlichen sittlichen Bildung unverkennbar darbietet, wiewohl die Stufenordnung wegen des verschiedenen Verhältnisses des Einzelnen zum Öffentlichen verrückt ist: daß durch die Zerrüttung der Sitten und des Geschmacks auch sie in völligen Verfall gerät bei dem Überfluß der Hülfsmittel und bei der größten Aufmunterung, indem das Verderben zuerst nur die Zuthaten der Philosophie — ihr Verhältnis zum Staat, zu den Sitten, ihre Darstellung — traf; dann die Stimmung und Richtung der Philosophie selbst — wie schon in der Überladenheit der Cyniker, in der Einseitigkeit der Stoiker und der Epikuräer —; und endlich sogar die Gesundheit des Verstandes, der zuletzt wieder kindisch wurde. Die jonischen Physiker könnten leicht etwas von der kecken Härte des Stils der ältern jonischen Kunst an sich haben: Pythagoras ist offenbar ein philosophischer Pindarus, Sokrates ein

philosophischer Sophokles: die auffallende Ähnlichkeit im Stil des Aristoteles und Menander bis auf eine Eigentümlichkeit, die ich durch „markige trockne Gedrängtheit“ bezeichnen möchte: die großen Grundzüge desselben Stils im Plato und Xenophon, Aristophanes und Euripides, wird bei aller Verschiedenheit der Werke, bei noch so abweichenden Eigentümlichkeiten, und bei den Vorzügen, welche Güte der Sitten und Höhe des Verstandes den beiden erstern auch im Stil giebt, niemand verkennen können. Auch die Stufenfolge der philosophischen Wissenschaften in Griechenland giebt zu merkwürdigen Betrachtungen Anlaß. In der modernen Bildung folgten die Teile der Philosophie in dieser Ordnung: Logik, Physik, Ethik, und in der letztern: Ästhetik, Moral, Politik. In der alten hingegen: Physik, Ethik, Logik, und in der Ethik: Politik, Moral, Ästhetik (die älteste Moral war ganz politisch, und noch Plato und Aristoteles sahen die Moral als einen Teil der Politik an). Beide Philosophien, die alte und die neue, gehen aus vom Glauben: vom Mythus, oder vom Dogma, gleichsam einem künstlichen Mythus, wie jener ein Werk der Natur war: und in beiden ist die Physik älter als die Ethik, die älteste Ethik physisch, die älteste Physik aber ethisch d. h. metaphysisch oder hyperphysisch. — So ist es auch ein charakteristischer Zug, daß selbst die alte Politik das System des Kreislaufes so deutlich darstellt, ohngeachtet hier die häufigen Unterbrechungen des Schicksals, die beständigen äußern Einflüsse, den einfachen und steten Gang der natürlichen Entwicklung am meisten unterbrechen und verwirren. Die Geschichte der griechischen Kunst aber stellt das System des Kreislaufes nicht etwa nur nach seinen wichtigsten Stoffen und im Skelett, sondern bis auf die feinsten Details und in einem frischen Gemälde dar. Man kann, wenn unsre Voraussetzung sich bewähren sollte, die alte Geschichte als den ersten Teil der Geschichte der Menschheit betrachten; die der modernen Europäer als den unvollendeten zweiten. Die Überschwemmung der Barbaren würde in einer Geschichte der Menschheit nur als eine große Episode erscheinen, ein gewaltsamer Riß in das stille Bildungswerk der Menschheit: in einer Universalgeschichte aber, welche es nicht mit den höchsten Zwecken zu thun hätte, ließe sich die Einteilung in alte, mittlere und neue Geschichte wegen der Wichtigkeit dieser Episode vielleicht rechtfertigen. Das alte und neue System scheiden sich am deutlichsten da, wo an die Stelle nationeller Religionen eine universelle

trat: denn der Glaube ist sowohl in der natürlichen Bildung, als Mythus, wie in der künstlichen, als Dogma, das Erste und Älteste. Nur denke man sich die beiden Systeme nicht einzeln und abgesondert: sie greifen in einander (wie denn das neue nur nach dem alten möglich, und da notwendig war), und die alte Geschichte kann nicht nur recht wohl mit der öffentlichen Einführung der universellen Religion oder gar erst mit dem völligen Untergange alter Gebräuche und alter Denkart aufhören, während die neue vielleicht mit der Stiftung derselben Religion anfängt; sondern das alte System dauert in gewissem Sinne noch fort; der Strom des Sittenverderbens erstreckt sich in stetem Flusse von Athen und Rom bis auf die jetzige Zeit, und wenn im ersten Keim der rege gewordnen Vernunft die ganze nachfolgende Bildung präformiert liegt, so steht vielleicht schon Sokrates oder noch höher hinauf Pythagoras, welcher zuerst den Versuch wagte, Sitten und Staat den Ideen der reinen Vernunft gemäß einzurichten, an der Spitze der neuen Geschichte d. h. des Systems der unendlichen Vervollkommnung. — Wenn die besondre Geschichte derer Völker, welche die Stufe der Bildung, wo die Freiheit in der Masse das Übergewicht erhält, nicht erreicht haben, sich nicht an die Geschichte freier Völker anschließen kann, so verstattet sie keine andre Einheit als eine der Einbildungskraft oder des Verstandes: die höhere Einheit der Vernunft kann nur da stattfinden, wo sich die vollständige Bildung einer ganzen Masse der Vormundschaft der Natur entrissen und zur Selbständigkeit erhoben hat. Der bedingte Wert der Geschichte barbarischer oder minder gebildeter Völker läßt sich nur im einzelnen aus diesen Bedingungen bestimmen; ihr unbedingter ist dem Quantum von Freiheit, der Masse von Bildung, die sie enthält, gleich.

Nur unterscheide man originale und nachgeahmte, vollständige und einseitige, öffentliche und einzelne Bildung, — Selbständigkeit derselben und die günstige Entwicklung an der Hand der Natur, die eigentlich nur eine glückliche Einleitung künftiger Bildung ist: sonst geht der Begriff verloren. Einzelne Bildung in barbarischen Massen giebt diesen gar keine Ansprüche: Hannibal und Mithridates handelten, dachten, lebten ganz griechisch unter Barbaren. Bloße Fertigkeiten, auch in der seltensten Höhe, im größten Umfange, und mechanische Erfindungen sind zwar oft unendlich wichtige Zuthaten der Bildung, aber nicht sie selbst: die Handels-

geschicklichkeit Karthagos hat so wenig gültige Ansprüche auf Bildung, wie der Kunstfleiß der Phönicier, die üppige Verfeinerung der Lydier und Perser, und die geübte Tapferkeit der Parther. Nur Entwicklung der Freiheit ist Bildung im einzelnen; die eines Volkes muß vollständig, öffentlich und selbständig sein. — Obwohl nun zwar die alte Geschichte die praktische Vernunft nicht befriedigt, und erst mit dem System der unendlichen Fortschreitung zusammengenommen ein vollständiges Ganzes ausmacht, so enthält sie doch ein größeres Quantum von Kenntnis des zusammengesetzten Menschen, als die unvollendete moderne, denn in seiner freiesten vollendeten Entwicklung lernt man ein thätiges Wesen am besten kennen, durch die Kunst hingegen ist die Freiheit der Entwicklung gehemmt und die natürliche Stimmung und Richtung der Natur verrückt. — Daher sind in der Geschichte der Griechen und Römer die Stufen der Bildung ganz bestimmt, die reinen Arten entschieden und vollkommen, das Einzelne so kühn und vollendet, daß es das Ideal seiner Art, der Grieche der Mensch *κατ' ἐξοχήν* ist, die Gründe einfach, der Zusammenhang durchgängig, die Ordnung fließend, die Massen groß und einfach, das Ganze vollständig. Sie ist der Kommentar der Philosophie, der ewige Kodex des menschlichen Gemüts, eine Naturgeschichte des sittlichen und geistigen Menschen.

Die alte Geschichte ist aber nicht nur der Spiegel der Natur, das Handbuch des Denkers, sondern auch eine unerschöpfliche Quelle rein-menschlichen Genusses. — Es knüpft den Menschen an seine Gattung eine Neigung, welche von dem Triebe oder Zwecke umfassender Erkenntnis oder eigner sittlichen Veredlung ganz unabhängig, deren Gegenstand der unmittelbare Genuß des Menschlichen ist: ein Genuß, welcher in der Wirklichkeit nur gemischt vorkommen kann, in sofern aber unbedingten Wert hat, als sein Gegenstand das Allgemeingültige und Reine ist. Denn die Befriedigung des reinen Triebes durch unmittelbaren Genuß — das Schöne erfüllt einen ursprünglichen Teil der menschlichen Bestimmung, und hat also unbedingten Wert: wie wohl man nur zu oft, durch den bedingten Vorrang eines oder des andern verleitet, wider das

22. Naturgeschichte ... Menschen, siehe oben S. 246 zu Z. 34. Der oben versuchte Nachweis des Kreislaufes der antiken Bildung, der auf- und absteigenden Entwicklung der griechischen und römischen Welt ist das Thema des Aufsatzes „Von den Schulen der griechischen Poesie" (Jugendschr. 1, 1), welches mit geringen Änderungen in dem Aufsatze „Über das Studium der griechischen Poesie" (eb. 1, 124, 41) wiederkehrt.

Gesetz der unbedingten Autonomie und Isonomie zwischen den ewigen Teilen der Menschheit in Meinungen und Handlungen fehlt. Der Grund der hohen Schönheit des alten Lebens und der alten Werke ist, daß sich hier freie Fülle und rege Kraft mit entschiedener Bestimmtheit trennt, in leichter aber fester Ordnung vereinigt, von einem Ursprunge aus zu einem Ziele hin in fließendem aber innigem Zusammenhange entwickelt, und in großen einfachen Massen zu einem selbständigen in sich vollendeten Ganzen bildet. So das Ganze: die vorzüglichsten Griechen und Römer aber der besten Zeit sind wie Wesen übermenschlicher Art, Menschen im höchsten Stil. Das Urbild der Menschheit auf dem Gipfel der alten Bildung gewährt einen so hohen Genuß, daß jeder andre gegen ihn prosaisch scheinen könnte, und um nicht gefährlich zu werden, darf er nicht müssig bleiben. Liebe ohne Einsicht würde bald spielende Liebhaberei, wie Kenntnisse ohne Liebe leere Kennerei werden. Überhaupt kann es zwar die Bestimmtheit erleichtern, die drei Ansichten des unbedingten Werts des alten Studiums zu unterscheiden: nur denke man nicht, daß Kenntnis, Genuß, Nachahmung der Alten auch wirklich getrennt sein, jede Fähigkeit etwa für sich ausgebildet und vollendet werden könne. Es ist nur eines und dasselbe, was in allen dreien unbedingten Wert hat: das Gemeinschaftliche, der Gattungsbegriff des Wahren, Schönen und Guten, — Vielheit, Einheit und Allheit in freier gesetzmäßiger Gemeinschaft — die drei ursprünglichen Zweige der Freiheit, die drei notwendigen einfachen Bestandteile des Menschen. Die Einsicht soll die Liebe ordnen, wie diese jene beleben: der Genuß des Schönen — einer reizenden Erscheinung des Guten — ist die innigste Zuneigung des Guten, und nur durch ihn wird die Kenntnis echt, und geht unmittelbar in Leben, Trieb, Willen und Handlung über. Ohne Reizbarkeit, Ebenmaß und Vollständigkeit, ohne echte Richtung und Stimmung des ganzen Gemüts wird auch der stärkste und hellste Verstand dumm und schief. Die echte Nachahmung ist unter uns so selten, die unechte so gewöhnlich, daß die erste von einer anmaßenden dogmatistischen Theorie und einer eitlen originalsüchtigen Genialität einmütig geleugnet wird. Echte Nachahmung ist nicht künstliche Nachbildung der äußern Gestalt, oder die Übermacht, die das Große und Starke über ohnmächtige Gemüter ausübt: sondern die Zueignung des Geistes, des Wahren, Schönen und Guten in Liebe,

Einsicht und thätiger Kraft, die Zueignung der Freiheit. Ohne eignes Wesen, ohne innere Selbständigkeit ist sie gar nicht möglich: sie ist aber auch dem kraftvollsten selbständigen Gemüte nicht überflüssig, denn guter Wille und reine Wissenschaft sind nicht hinreichend zu guten und schönen Thaten. Diese giebt uns Gesetze und Begriffe — die Vernunft das Ziel, der Verstand die Fächer: nun sollen wir zwar nach Gesetzen und Begriffen leben; es ist aber unmöglich aus ihnen zu leben, wenn sie nicht durch Erfahrung ergänzt, guter Wille und gute Entschlüsse durch kräftige und gute Neigungen, richtige Gesetze und Begriffe durch richtige und vollständige Anschauungen ausgefüllt werden. Diese Materialien giebt uns die alte Geschichte, ihre Richtung lehrt uns die neuere. Das Urbild der Menschheit auf der höchsten Stufe der antiken Bildung ist die einzige mögliche Grundlage der ganzen modernen Bildung: ein sichtbares Gesetz, welches in sofern es unendlich bestimmt ist, mehr als das leere, in sofern es dennoch immer beschränkt und einzeln bleibt, weniger als das reine Gesetz enthält. Jene Bestimmtheit ohne diese Schranken sich zueignen, heißt nachahmen. Die echte Nachahmung ist unter andern auch an der Sicherheit zu erkennen, mit der sie das Wesentliche vom Zufälligen unterscheidet, und das Ganze auch des in einzelne Zweige zerspalteten Urbildes wieder zu vereinigen weiß. So wird der Philosoph in dem Sokrates ein höchstes Urbild in den Sitten, der Mitteilung, und dem Verhältnis der Lehre zum ganzen Gemüt, zum einzelnen und öffentlichen Leben zwar anerkennen, und in dieser Rücksicht sich die Vollendung dieses Philosophen im höchsten Stil zueignen, ohne jedoch seinen Meinungen ohne Prüfung zu folgen, oder seine Eigentümlichkeit nachzumachen. So wird der Gesetzgeber das politische Maximum, welches Sparta, Athen, Rom, jedes für sich erreicht hat, nicht trennen, die innige Gemeinschaft, die freie Gesetzmäßigkeit, die weltbürgerliche Kraft und Bildung wieder in ein Ganzes vereinigen, als Grundlage eines Staates, der sich dann dem unerreichbaren Ziele vielleicht langsam, aber unwandelbar sicher nähern würde. So wird der komische Dichter sich an der Kraft des Aristophanes beleben und nähren, an seiner Bildung belehren; seinen Charakter aber erst an dem Stil des Sophokles zum komischen Ideal läutern: wie man aus zwei gegebenen Größen und ihrem Verhältnis eine dritte unbekannte findet. So wird der Bürger eines erschütterten Staates die Leichtigkeit

des Timoleon mit der standhaften Kraft des Kato in sich vereinigen. — Das Studium der Griechen und Römer ist eine Schule des Großen, Edlen, Guten und Schönen, der *Humanität*: hier schöpfe wieder freie Fülle, rege Kraft, Einfalt, Ebenmaß, Eintracht, Vollständigkeit, welche die noch rohe Kunst der modernen Bildung beschränkte, verstümmelte, verwirrte, verrückte, zerriß und zerrüttete! Eigne sie dir innig zu, und willst du ein Freund der Alten sein, so sei wie sie: nicht bloß deine Schriften und Reden, auch das alte Gepräge deines Lebens laß ihren großen Stil verkündigen! — Das Studium der Griechen und Römer ist von *unbedingtem* Werte; nicht etwa für diesen und jenen, sondern für das ganze Zeitalter, für die *ganze* Menschheit. So lange es noch, wie alles Gute und Schöne, das Geheimnis weniger Edlen, so lange es nicht *öffentliches* Eigentum ist, ist die moderne Bildung ihrem barbarischen Ursprunge näher, als es sein sollte. Es ist mit demantstarken Banden in die ganze moderne Bildung, in das Schicksal der Menschheit verflochten. Der Augenblick scheint günstig, und wenn unser Zeitalter seinen hohen Beruf erfüllt, die entflohnen Schatten alter Größe zu einer neuern und bessern Ordnung auf die Erde zurückzurufen, so werden die Griechen und Römer nicht umsonst gelebt haben, so werden ihre wohlthätigen Wirkungen nur mit dem menschlichen Geschlechte aufhören. Die Ordnung des Schicksals, welches uns so unendlich viel versagte, könnte hart scheinen: — daß der notwendige Anfang der künstlichen Bildung Fehler und Zerrüttung sind, daß wir die volle Sittenlosigkeit der Alten erbten, konnte uns Ansprüche geben auf die volle Erbschaft ihrer ganzen Bildung: das Schicksal aber zerschlug sie, und warf uns statt dessen, wie der Hartherzige dem Bettler mit Hohn eine verächtliche Gabe, einige dürftige Brocken derselben zu: und noch immer fühlen wir die Nachwehen jener barbarischen Episode, die hie und da ungünstige Naturanlage, die unendlich schädlichen Einflüsse angrenzender Barbaren*) — die beständige Rücksicht aber auf das hohe Urbild hinter uns, das höhere Ziel vor uns, wird uns

*) Diese vergiften das äußere Staatenverhältnis auch der gebildeten Völker, die sie berühren, dessen Vollkommenheit die notwendige Bedingung einer vollkommnen bürgerlichen Verfassung ist. Siehe den siebenten Satz der erwähnten Kantischen Abhandlung, welcher einen Schatz historischer Weisheit enthält.

36 f. Vgl. S. 255 zu Z. 32. Er lautet: „Das Problem der Errichtung einer vollkommenen bürgerlichen Verfassung ist von dem Problem eines gesetzmäßigen *äußern Staatenverhältnisses* abhängig und kann ohne das letztere nicht aufgelöst werden.“

vor Unmut bewahren, uns lehren, daß es nicht unsre Bestimmung sei, wie Bettler von den Almosen der Vorwelt zu leben, oder wie Knechte für die Nachwelt zur Fron zu arbeiten: denn wie jeder einzelne Mensch nicht um der Gattung willen vorhanden ist, sondern als Zweck an sich, so kann auch ein Zeitalter durch bedingte Hintansetzung seine unverlierbaren Rechte an unbedingte Isonomie nicht verlieren*). Durch die Befriedigung der praktischen Vernunft, welche die Richtung der modernen Bildung allein gewähren kann, erhält die Kraft und Vollendung der antiken erst ihren schönsten Wert: und wenn unsre Geschichte immer unvollendet, unser Ziel unerreichbar, unser Streben also unbefriedigt bleiben muß, so ist dieses Ziel auch unendlich groß. Wir haben eine Menge sehr lichter oder sehr schwarzer Gemälde des Zeitalters, in denen man das erste Beste, was dem Auge entgegen kömmt, plump auffaßt und in dicken Farben roh durcheinander wirft, die nur diejenigen für historische Darstellungen halten können, welche nur die bedeutenden Züge des Zeitalters wahrzunehmen, geschweige dessen Geist zu fassen, ganz unfähig sind: aber noch fehlt uns eine vollendete kritische Charakteristik desselben, welche außer vollendeter Menschenkenntnis — vollendeter reiner Wissenschaft und Geschichte der Menschheit — auch noch als subjektive Bedingungen eine Höhe der Bildung, eine Überlegenheit des Geistes, eine Stärke der Seele, eine Reife des Urteils, eine echte Stimmung

*) Vortreffliche Gedanken darüber finden sich in mehreren Stellen des Herderschen Werks, welches überhaupt vieldurchdachte Erfahrung gegen einseitige Vernunft aufs schönste in Schutz nimmt. Keine Menschenkunst wird wohl je dahin gelangen, die ungleiche Gunst der Natur gleich zu verteilen. Aber auch bei der größten Begünstigung des Schicksals ist der Genuß und das Dasein der Freiheit in der Natur 1) beschränkt in Stärke, Umfang und Dauer; 2) unterbrochen in seiner Folge; 3) getrennt im Zusammenhange — zerstückt. Wenn nun aber in der Zeit die Freiheit nicht ohne Natur d. h. Schranken sein kann, ja wenn das Ich ein Nicht-Ich notwendig setzt (s. Fichtes Grundlage der Wissenschaftslehre), so kann, wenn ihr Freiheit ohne Schranken als Bestimmung der Menschheit aufstellt, dieselbe weder von der Gattung noch von den einzelnen vollständig erreicht werden, welches nur durch eine vollendete Annäherung zum Unendlichen möglich sein würde. Setzt ihr aber für die Bestimmung eines jeden freien Wesens und einer jeden Gattung solcher Wesen Freiheit nach dem Maß seiner Schranken, so kann jeder ohne Ausnahme seine Bestimmung erreichen, und in der That erfüllt auch jede noch so beschränkte Wirksamkeit der Freiheit ein positives moralisches Infinitum, und gewährt Genuß der Ewigkeit.

32. „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer von Johann Gottlieb Fichte. Leipzig, bei Christian Ernst Gabler. 1794". Über Friedrich Schlegels und der Romantiker Stellung zu Fichte und seinem grundlegenden Werke vgl. Haym 214 ff. und Briefe an Wilhelm Reg. s. v. Fichte. Den prägnantesten Ausdruck für Friedrichs Stellung zu Fichte giebt das Athenäumfragment Nr. 216: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters" (Jugendschr. 2, 236, 29).

und Richtung des ganzen Gemüts, welche einzeln selten sind, vereinigt voraussetzen würde. Daher die entgegengesetzten Behauptungen: 1) Es sei zu spät; alle Thatkraft sei für immer erschlafft, das Urbild der Vorwelt könne die Menschheit nicht mehr aufrichten, sie höchstens nur mit dem Bewußtsein ihrer eignen Verworfenheit martern; 2) die Bildung des Zeitalters stehe so hoch, daß sie dessen nicht bedürfe: solle sie ja noch höher steigen, so habe sie alle Mittel dazu in sich selbst. — Laßt uns festhalten an jenen beiden Rücksichten: sie allein können unserm Dasein Bestandheit, unsrer Bildung Einheit geben, sie allein ein Zeitalter, das auf zwiefache Weise sich selbst verkennt, vor Verzweiflung und Übermut bewahren. Ich erinnre nur wieder die erste — dem gewöhnlichen Fehler derer, die mehr mit den Alten als mit ihrem Zeitalter leben, — daß selbst die unendliche, sehr weit, aber nicht allgemein verbreitete Erschlaffung vielleicht kein ganz ungünstiges Symptom ist. Wo trübe Augen nur Erschütterung, Gärung, Auflösung, die Ohnmacht der Verzweiflung und die Krämpfe des Todes sehen, da erforscht ein helleres Auge vielleicht ein allgemeines und äußerstes Streben nach etwas an sich Beharrlichem im Denken, Empfinden und Handeln, und wenn die neue Mannigfaltigkeit in allen Teilen der Bildung mit der erzwungnen Beharrlichkeit alter Willkür kämpft, so ist ihr Zweck nicht sowohl schlechthin frei zu sein, als vielmehr sich selbst neue fester gegründete Gesetze zu geben, vielleicht auch da, wo sie dies noch nicht zu wollen scheint. Ein äußerstes Streben hat zwei Auswege: entweder die Kraft unterliegt und sinkt in absolute Verzweiflung, totale Erschlaffung, moralische Nullität; oder sie widersteht und aus dem Bedürfnisse selbst erzeugt sich dessen Gegenstand, aus der Verzweiflung eine neue und bessere Ruhe. Wenn sich auf diese beiden entgegengesetzten Züge alle Erscheinungen unsers Zeitalters zurückführen lassen: wenn die Freiheit, nachdem sie im Centralpunkte der Bildung einer Masse das Übergewicht über die Natur erkämpft hat, notwendigerweise endlich ganz siegen muß; so sind die Schrecken unsrer Zeit vielleicht nichts andres als die furchtbaren Wehen der kreißenden Natur, deren Schoße ein neues, besseres Zeitalter sich entwindet. Diese Verzweiflung und jener Übermut, welcher kaum eine ernsthafte Widerlegung verdient, wenn sie allgemein würden, müßten uns von dem alten Studium ganz entfernen: die Vereinzelung der einzelnen Teile der Bildung, welche mit der Höhe

derselben immer mehr überhandnimmt, könnte ihr eine ganz schiefe Richtung geben, ihre wohlthätigen Wirkungen ganz zerrütten, da ja eben Vollständigkeit das Größte und Schönste von allem ist, was wir uns von den Alten zueignen können. Da hofft man von religiöser, philosophischer, ästhetischer, moralischer, politischer Bildung, Reformation oder Revolution allein die Wiederherstellung, die Veredlung der Menschheit, indem man jede andre Bildung herabwürdigt: da doch nur vollständige Bildung des ganzen Menschen den Namen verdient, und unsrer Bestimmung entspricht; da es doch so einleuchtend ist, daß alle ursprünglichen Teile der menschlichen Aufgabe unter sich gleiche Rechte und unbedingten Wert haben können. Der Vorrang, der einem einzelnen Teile zukommen soll, kann kein andrer als ein bedingter sein: so wie Sitten und Geschmack der Centralpunkt der antiken Bildung waren, Philosophie und Politik aber der Centralpunkt der modernen Bildung sind.

Friedrich Schlegel.

Reise nach Frankreich.

1. Erinnerungen.

Der Augenblick stand mir noch oft lebhaft vor Augen, in welchem wir von dem Dome zu Meißen auf die Elbe und das romantische Thal heruntersahen, das mir so teuer ist, weil ich hier zuerst die Natur in schönerer Gestalt sahe, und mehr als einmal nach einem Zwischenraum von mehrern Jahren dieselbe geliebte Gegend voll von Erinnerung und doch mit dem frischen Reiz eines neuen Eindrucks wieder sahe. In dem schönen Dresden erwachte zuerst mein jugendliches Gefühl, da sah ich die ersten Kunstwerke, da war ich mehrere Jahre ununterbrochen vertieft in das Studium des Altertums, und da lebte ich oft und noch zuletzt die glücklichsten Tage unter Menschen, bei denen ich mich einheimischer fühle, als bei allen andern.

Das Wetter wurde bald unangenehm und traurig, nachdem wir dich verlassen hatten, und es blieb uns nichts als die angenehme Hoffnung einer schönen Reise und die Erinnerung an die geliebtesten Freunde. Der Alte, der uns fuhr, klagte und fror erbärmlich, beim Erwachen des andern Morgens sahen wir Schnee. Der Winter scheint in unserm Klima eine ganze Familie von kleinen Wintern zurück zu lassen, die, wenn wir glauben, daß es Frühjahr oder Sommer sei, durch ihre Erscheinung uns aus dieser Täuschung reißen und auf die baldige Wiederkehr des großen

1. Reise nach Frankreich, Europa. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Erstes Stück. Frankfurt a. M., bei Friedrich Wilmans, 1803. S. 5—40. — 9 ff. In dem ... allen andern, über den Dresdner Aufenthalt vgl. die Einleitung. Der Adressat der Briefe ist Ludwig Tieck; vgl. meine Ausgabe der Briefe Friedrichs an Wilhelm 495 N. 1.

Winters vorbereiten. Wir waren auch nicht gerüstet auf diese Kälte, und auf der folgenden Reise haben wir nicht wieder so viel Beschwerlichkeiten gefunden, als diese beiden ersten Tage auf der kleinen Reise nach L.

Ich möchte dir gern alles erzählen was uns begegnete, ich möchte dir ein kleines Denkmal einer Reise geben, die uns in mehr als einer Rücksicht wichtig und an sich selbst eine der erfreulichsten und angenehmsten war. Aber ich fühle es wohl, daß mir die Geschicklichkeit fehlt, aus kleinen Begebenheiten, vorübergehenden Ansichten und oft mehr scherzhaften als ernsten Beobachtungen ein angenehmes Ganze zu bilden. Manches, was ich im Kreise der Meinigen vielleicht erzählen würde, will sich nicht fügen in den ungewohnten Stil, und du mußt also nichts hier erwarten, als einige Worte zur Erinnerung an den großen und starken Eindruck, den mir zwei oder drei Gegenstände vor allen andern auf meiner Reise machten. Die kleinen Anschauungen, welche den Zwischenraum ausfüllten, werde ich meistens mit Stillschweigen übergehen. Auch wüßte ich von den meisten Städten, wo wir uns etwas länger aufhielten, dir nichts zu sagen, als daß wir daselbst bei alten Bekannten und Freunden frohe Stunden verlebten; und es ist mir lieb und wert, daß mir diese Tage der frohen Reise auf diese Weise für das Andenken doppelt merkwürdig geworden sind. Was Freundschaft bedeute und welches Glück sie gewähre, das mag nur ein Deutscher fühlen.

In L. machte ich die Bekanntschaft des vortrefflichen Werner, und ich kann dir nicht sagen, wie wert sie mir war. Wenn wir die tiefsinnige Einsicht dieses Mannes in die Natur bewundern können, auch ohne ihn gesehen zu haben, so erinnert uns nun die gediegene und herzliche Kraft seines Gesprächs in jedem Augenblicke auf das lebhafteste und angenehmste an die Gründlichkeit des großen Naturforschers. Ein wahrer Deutscher, wie es wenige giebt.

In Weimar kamen wir an, da eben auf den andern Tag die Aufführung des Trauerspiels Alarkos angekündigt war. Wir

4. L. = Leipzig. — 25 ff. Abrah. Gottl. Werner (geboren 25. September 1750 zu Wehrau in der Niederlausitz, gestorben in Dresden 30. Juni 1817); eigentlicher Begründer der wissenschaftlichen Geognosie, stellte er den Neptunismus auf. Er war Novalis' Lehrer; vgl. Haym 58. 338 u. ö. — 34. Über den Alarkos und seine Aufführung in Weimar vgl. die Einleitung.

schoben unsre Reise bis zum andern Morgen nach dem Schauspiel auf, und die meisterhafte Gruppierung des Ganzen, die glückliche Aktion der Einzelnen, Kostüm und Dekoration, alles trug dazu bei, einen Eindruck in mir hervorzubringen, den ich nicht leicht vergessen werde und von dem ich nur wünschen kann, daß ihn noch viele andre gleichfalls erfahren haben mögen. In Rücksicht auf theatralische Kunst verdient auch das vielleicht noch besonders erwähnt zu werden, daß die Deklamation der Verse, die doch manchem für die Aufführung dieses Trauerspiels schwierig scheinen dürfte, durchaus vortrefflich, ja ich möchte sagen, fehlerfrei war.

Die Reise von da bis Frankfurt führt durch größtenteils angenehme und mannigfaltige, ja sogar schöne Gegenden, aber keine derselben kommt dem Eindrucke gleich, welchen die Wartburg zu Eisenach mir gegeben hat. Schöneres hab' ich in Deutschland nichts gesehen, als diese Burg auf einem einzelnen, ehedem ganz waldumkränzten Berge, rundum von Felsen und Thälern und Hügeln umschlossen. Der Anblick des Abends ward noch durch ein heraufsteigendes Gewitter verschönt, vielleicht auch durch den Ruhm des Namens und durch die Erinnerung an die Zeiten, da die Poesie hier in voller Blüte stand, und durch ganz Deutschland das allgemeine Element des Lebens, der Liebe und der Freude war. Nur der Rhein hat noch einen gleichen Eindruck auf mich machen können. Aber weder von der einen noch von dem andern wirst du eine geographische Beschreibung von mir erwarten, die auch wohl überflüssig wäre. Ich kann nur von den Betrachtungen und von den Empfindungen reden, die sie in mir erregt haben. Wenn man solche Gegenstände sieht, so kann man nicht umhin, sich zu erinnern, was die Deutschen ehedem waren, da der Mann noch ein Vaterland hatte Man fühlt es recht und glaubt es zu verstehen, beim Anblick solcher Felsenschlösser, wie die Wartburg, warum die Alten auf den Höhen des Landes in ihren Burgen lebten und welche Lebensfreude damit verbunden war. Seitdem nun die Menschen herabgezogen sind zu einander und sich alles um die Landstraßen versammelt hat, gierig nach fremden Sitten wie nach fremdem Gelde, stehen die Höhen und Burgen verlassen und die Kunst scheint verloren, dieses herrliche Land auf die edelste und angemessenste Art zu bewohnen und zu beherrschen.

Auf Berges Höhen
Da wohnten die Alten,
Die Alten, die Ritter des herrlichen Landes!
In Eisen gewaffnet
Aus steinernen Burgen,
So schauten sie mutig zu Thale hernieder,
Wo rund die Wälder allgrüne,
In Sonne und Nebel gekleidet,
Aus tausend Röhren Erfrischung duften,
In ew'gem Sturme dumpfe Lieder rauschen,
Fernher
Wie aus hohen Nordens dunkelm Geheimnis.

Voll von Gedanken und selig
Stehet der Mann
Im glühenden Sommer am Gitter,
Den Helm von den Augen sich drückend,
Schauet verfolgend
Die schwindenden Züge,
Nichtiger Wolken,
Riesengebilde und Rätsel;
Dazwischen den fröhlichen Schwarm des Geflügels,
Und lächelt in Freuden,
Wie breit und langsam
Der Strom sich windet,
Bald schwarz, bald silbern
Durch grünende Anger.
Die lustigen Dörfer zur Seite,
Und zierliche Städte,
Mit schlanken Türmen und Glockenspiele;
Langsam dann im Thal gezogen
Auf allen Straßen und Wegen
Orientes Reichtum in vollem Triumphe,
Wagen und Männer,
Elefanten und Mohren,
Blühende Stein' und farbige Früchte,
Indiens goldenster Segen.

Wenn der Frühling grünet,
So schweift er im Walde;
Bald im Schwarm der Gefährten,

1. „Bei der Wartburg. 1802." Gedichte von Friedrich Schlegel (Berlin 1809) S. 263. S. Werke 9, 95—98.

Bald vertieft er sich einsam,
Wo kein Tritt mehr tönt,
Wo das Reh nicht mehr flieht,
Das bedeutend ihn anschaut
Aus sittsam verständigen Augen.
Wohl bemerkt er das Zeichen,
Denn himmlisch naht ihm
Aus Waldesgrüne
Die hohe Frau seines Herzens,
Die schweigend redet,
Statt nichtiger Worte
Volle Blumen ihm reichend
Zum Bunde der Treue.
Und beide vom Dufte bezaubert,
Im Schatten der Linde versunken,
Schauen in selige Augen,
Ruhen dem Frühling im Schoße.
Freudig umarmt den Helden die Tugend,
Und inmitten der Freuden
Gürtet sie ihn mit gewaltigem Schwerte,
Alle Laster zu tilgen.
Mutig nimmt er die Waffen,
Froh der Freuden kehrt er am Abend
Zu seinem Felsen wieder,
Wo die Freunde zusammen
Deutscher Freuden sich freuen.
Wenn aber die braune Erde erstarrt ist,
Die Flüsse leuchten wie Eisen,
In weißem Laube die Wälder schimmern;
Dann horchen bei fröhlichem Feuer
Sie alten Geschichten,
Wie Zwerge künstlich in Höhlen leben,
Sehen im Geiste
Dort unten die dunkelste Tiefe
Von Lichtern durchschienen,
Voll Schätze und Märchen.

So lebten die Ritter, die Alten,
Die Männer des herrlichen Landes!
Und schieden sie endlich,
So nahm sie Michael freundlich
In starkem Arme,
Von leuchtendem Eisen umkleidet,

Und trug sie gen Himmel
Zu Christus und Karl dem Großen.
Voll Andacht kniete der Ritter
Und neigte das Haupt,
Ganz brünstig zu schauen
Den himmlischen Purpur der Liebe,
Das Blut der ewigen Hoffnung,
Bis segnend die Hand des Heilands ihn rührte.
Kräftig ermannt er sich dann,
Und tritt voll Ehre zu dem alten Karl,
Daß der Greis ihm die Hände schüttelt,
Und Roland und Reinald gebietet,
Ihm volle Becher des Trostes zu reichen.

Diese Poesie ist nun verschwunden und auch die Tugend, die mit derselben verschwistert war. Statt des Furor Tedesco, dessen in den italiänischen Dichtern so oft erwähnt wird, ist nun die Geduld unsre erste Nationaltugend geworden und nebst dieser die Demut zum Gegensatz jener ehedem herrschenden Gesinnung, wegen welcher noch zur Zeit Kaiser Karl des Fünften ein Spanier, der mit ihm dieses Land durchreiste, die Deutschen los fieros Alemanes nennt.

Aber was uns betrifft, so wollen wir fest halten an dem Bilde oder vielmehr an der Wahrheit jener großen Zeiten, und uns nicht verwirren lassen durch die gegenwärtige Armseligkeit, unter welcher dieses große Volk nicht weniger erliegt, wie andre minder bedeutende. Vielleicht wird der schlummernde Löwe noch einmal erwachen und vielleicht wird, wenn wir es auch nicht mehr erleben sollten, die künftige Weltgeschichte noch voll sein von den Thaten der Deutschen.

Unter den welterobernden Nationen der Vergangenheit nehmen die Deutschen eine der ersten Stellen ein, und man mag sie nun mit den Römern oder mit den Arabern vergleichen, so wird der Vergleich eher zu ihrem Vorteil als zu ihrem Nachteil ausfallen. Was sie von den Römern besonders unterscheidet, ist die größere Liebe zur Freiheit; es war bei ihnen nicht bloß ein Wort und eine Regel, sondern angebornes Gefühl. Zu groß gesinnt, ihre Sitten und ihren Charakter allen Nationen aufprägen zu wollen,

14 ff. Diese Poesie ... nennt, man erinnere sich des Planes, ein Drama „Karl V." zu dichten; vgl. die Einleitung. — Siehe auch unten S. 277 Z. 7.

schlug derselbe doch überall Wurzel, wo der Boden nicht ganz ungünstig war, und der Geist der Ehre und Liebe, der Tapferkeit und Treue wuchs dann mit mächtigem Gedeihen empor. Wegen dieser ursprünglichen Freiheit des deutschen Lebens, die ein unvergänglicher Charakter der Nation ist, erscheint sie auch in ihren guten Zeiten ursprünglicher und dauerhafter romantisch, als selbst die orientalische Märchenwelt. Ihre Begeisterung war fröhlicher, kindlicher, zweckloser, nicht so einseitig und zerstörend, wie der Enthusiasmus jener bewundernswürdigen Fanatiker, die den Erdkreis noch schneller und allgemeiner entzündeten und unterjochten, als selbst die Römer. Eine gefühlte Rechtlichkeit, die mehr ist, als die Gerechtigkeit des Gesetzes und der Ehre, eine kindlich aufrichtige und unerschütterliche Treue und Herzlichkeit der Gesinnung ist der tiefste und hoffentlich nie ganz zu vertilgende Zug des deutschen Charakters.

Die Geschichte eines jeden dieser drei großen Völker ist durchaus tragisch, und vielleicht liegt dies in der Natur der Sache. Wenn es ein furchtbar schreckliches Schauspiel ist, die Römer ihr Schwert gegen die eigne Brust kehren und ihre Riesenkraft gegen sich selbst wüten und in sich selbst ersterben zu sehen; wenn es mit der tiefsten Trauer erfüllen muß, jene Flammen religiöser Begeisterung, die durch Mahomet entzündet und durch die Araber über die Erde verbreitet wurden, so schnell nicht gerade verhauchen, aber doch gewissermaßen erstarren zu sehen, so daß sie ihres Zwecks verfehlen und nur ein totes Schattenbildnis von Enthusiasmus in ewiger Einförmigkeit zurückgeblieben ist, statt des ursprünglichen Lebens; so fehlt es auch in der Geschichte der Deutschen keineswegs an der Veranlassung zu dem einen Gefühle wie zu dem andern. Ihr Schicksal ist nur tiefer und verworrener unglücklich. Es unterliegt dieses Volk auf gewisse Weise der Größe seiner Bestimmung, und wenn nach den männlichsten Bestrebungen das Ziel beinah erreicht scheint, so mißlingt es plötzlich. Der lichteste und reichste Punkt in diesem großen Trauerspiele wird durch Kaiser Friedrich den Zweiten bezeichnet, den größten Helden der modernen Zeit. Nie war die Hoffnung größer, kühner und näher, und nie das Mißlingen ein so sichtbares Unglück. Aber noch oft kehrte dasselbe Verhältnis in kleinerm Maß-

33 ff. Der lichteste ... Zeit, wie der Hohenstaufe Friedrich II. Schlegel nahe getreten ist, ersieht man aus den Briefen an Wilhelm 37. 181. 183. 202.

stab wieder und noch in sehr späten Zeiten waren wir oft nahe daran, große Dinge zu erreichen. Wie unendlich viel weiter würde Europa in wahrer Freiheit und Bildung sein, wenn der Mittelpunkt der Kirche in den vergangenen Zeiten nicht nach Italien, sondern, wie billig, nach Deutschland verlegt worden wäre, wo die natürliche Größe der Gesinnung und das freiere Herz dem großen Zwecke besser entsprochen hätte! — Welche großen Folgen hätte nicht zur Zeit Kaiser Karl des Fünften die Verbindung der deutschen und der spanischen Nation haben können, wenn es, da Spanien damals durch die unglücklichen Folgen der Entdeckung Amerikas und durch das Übergewicht italiänischer Künste und Grundsätze in der katholischen Religion meist schon verdorben, der ungeheure Körper Germaniens aber schon zu sehr zersplittert und zerschlagen war, beide zu verbinden nunmehr nicht zum Problem geworden wäre, und wenn die Auflösung desselben statt eines beschränkten, schon durchaus modernen Politikers, einen Fürsten von der Gesinnung und der Klugheit der alten Helden getroffen hätte! Diese beiden Nationen, die sich beide durch aufrichtige Religiosität der Gesinnungen und der Gefühle von jeher vor allen andern europäischen auf das stärkste ausgezeichnet haben, wären am würdigsten und am geschicktesten gewesen, die andern zu lenken, wenn es gelungen wäre, sie so innig zu verbinden, als es vor der Festsetzung der beiderseitigen am Ende doch nur zufälligen Vorurteile wohl möglich gewesen wäre, da Ehre und Liebe, Stolz und Freundschaft bei beiden in gleicher Festigkeit und Schönheit wurzelten und blühten, und eine Tapferkeit, die nicht bloß Folge eines vorübergehenden Motivs, einer besondern Situation und Einrichtung, sondern ursprünglich und angeboren ist, beiden gemein war; die klimatische Verschiedenheit der nordischen Tiefe und des südlichen Feuers aber statt eines Hindernisses vielmehr noch ein Grund mehr für die Annäherung und Verbindung hätte sein sollen. — Ja, wie anders würde nicht selbst unsere jetzige Lage sein, wenn es auch nur dem tapfern Gustav Adolf gelungen wäre, den vortrefflichen Gedanken eines schwedischen deutschen Kaisertums auszuführen, und die natürliche Einheit der nordischen Nationen mit dem germanischen Körper wieder herzustellen! — Von den ganz alten Zeiten hab' ich absichtlich nichts erwähnt.

Nirgends werden die Erinnerungen an das, was die Deutschen einst waren, und was sie sein könnten, so wach, als am

Rheine. Der Anblick dieses königlichen Stromes muß jedes deutsche Herz mit Wehmut erfüllen. Wie er durch Felsen mit Riesenkraft in ungeheuerm Sturz herabfällt, dann mächtig seine breiten Wogen durch die fruchtreichsten Niederungen wälzt, um sich endlich in das flachere Land zu verlieren; so ist er das nur zu treue Bild unsers Vaterlandes, unsrer Geschichte und unsers Charakters.

Hier wäre der Ort, wo eine Welt zusammenkommen und von hier aus übersehen und gelenkt werden könnte, wenn nicht eine enge Barriere die sogenannte Hauptstadt umschränkte, sondern statt der unnatürlich natürlichen Grenze und der kläglich zerrißnen Einheit der Länder und Nationen, eine Kette von Burgen, Städten und Dörfern längst dem herrlichen Strome wiederum ein Ganzes und gleichsam eine größere Stadt bildeten, als würdigen Mittelpunkt eines glücklichen Weltteils.

Du freundlich ernste starke Woge,
Vaterland am lieben Rheine,
Sieh die Thränen muß ich weinen,
Weil das alles nun verloren;
Die Felsen, so die Ritter sich erkoren,
Schweigend dunkle Klagen trauren,
Noch zerstückt die alten Mauern
Traurig aus dem Wasser ragen,
Wo in alter Vorzeit Tagen
Hohe Helden mutig lebten,
Voll von Lust nach Ruhme strebten,
Franken, Deutsche und Burgunden,
Die nun im dunkeln Strom verschwunden,
Tapfre Lanzen damals schwungen!
Noch die Deutschen Lieder sungen,
Die Verderbnis weit verjugen,
Hand in Hand zum Bunde schlugen,
In edelm Rittertume
Aus aller Tugend eine Burg zum Ruhme
Durch alle Land' erbauten.
Da der Mann dem Mann noch traute,
Deutsche Lust im Walde blühte,
Glaub' in Demut liebend glühte,
Ach da keiner noch alleine —
In des Herzens tiefem Schreine

15. „Am Rheine. 1802." Gedichte (Berlin 1809) S. 267. S. Werke 9, 101 ff.

Um sein Vaterland mußt klagen,
Selbst sich bittre Wunden schlagen,
Wie ich hier am heil'gen Rheine
Hohen Unmuts Thränen weine.

Dunkle Trauer zieht mich nieder,
Will in Wehmut ganz vergehen;
Wenn ich sehe was geschehen,
Wenn ich denke was gewesen,
Will die Brust in Schmerz sich lösen.

So fahrt denn wohl ihr lieben Wogen,
Wo ich Schmerz und Mut gesogen;
Denn den Mut auch fühl' ich schlagen
Und inmitten solcher Klagen
Springt die Quelle starker Jugend,
Und es waffnet stolze Tugend
Unsre Brust mit Heldentreue.
Da entweicht denn alle Reue:
Kann ich gleich mit euch nicht leben,
So ergreift euch doch mein Streben.
Wo ich wandre, wo ich weile,
Glühen Männer, blühen Lieder
Und ich fühle wohl Vertrauen,
Auf des Herzens Fels zu bauen,
Eine neue Burg der Liebe,
Die in allem Sturme bliebe,
Mächtig durch die fernen Zeiten
Einen allvereinten Strom zu leiten,
Einen Strom von Lust und Schmerzen,
Alles aus dem eignen Herzen
Wo die Lieder all verschlungen
Alle Herzen wiederklungen,
Hohe Freunde dann verbündet,
So der Freude Reich gegründet.

2. Bemerkungen.

Auf dem Wege von Mainz nach Metz befindet man sich nicht bloß in Rücksicht der Sprache, sondern auch der Gegend und des Bodens noch geraume Zeit in Deutschland. Es geht durch die herrlichsten Waldungen, die das Gefühl romantischer Freiheit

erregen, und die Erinnerung an das alte deutsche Leben, das nun untergegangen ist.

Einen andern Charakter nimmt die Erde an, so wie man eintritt in die Lorraine, und die fremden Töne der hier sehr widrig auffallenden französischen Landessprache vernimmt. Man sieht nicht mehr diese ungeheuern Bäume und Felsen, und sehnt sich umsonst nach dem frischen Waldgeruch des vaterländischen Bodens. Es fehlt nicht an artigen Gegenden; reizende Thäler und Hügel, mit kleinen Bäumen und Büschen reichlich geschmückt und durchflochten, beschäftigen das Auge auf mancherlei Weise. Es ist aber nichts, was einen großen Eindruck gewähren könnte, es ist eine oberflächliche, heitre aber wenig Abwechselung gewährende Anmut, die den Charakter dieser Gegenden ausmacht, die gleichsam zur Bekanntschaft mit der merkwürdigen und liebenswürdigen Nation einladen und vorbereiten, über die man sehr bald jene im Grunde doch alltägliche Naturschönheiten vergißt.

Es mag dir verwegen scheinen, daß ich schon nach den ersten Eindrücken, oder vielmehr nur noch aus der Erinnerung desselben über einen Nationalcharakter zu reden unternommen, der den scharfsinnigsten und fleißigsten Beobachtern nicht wenig zu schaffen gemacht hat. Höre denn, wie ich zu dieser Verwegenheit komme, oder vielmehr, wie ich darüber denke. Ich glaube nicht sehr an die Kunst, Nationen als Individuen zu charakterisieren, wenn es das Resultat eines langsamen Studiums und einer kunstähnlichen Anschauung sein soll, und es mangelt mir auch an dem Talent, lebendige Menschen zu betrachten wie Kunstwerke, ohne Mitgefühl und Leben. Wenn du also, wie ich glaube, doch einigermaßen neugierig sein wirst, welche Art von Eindruck mir die Nation der Franzosen gemacht hat, so ist es durchaus nur der erste Eindruck, den ich deiner Neugierde zur Nahrung anbieten kann, wenn es dir der Mühe wert scheint, ihn anzunehmen und damit vorlieb zu nehmen. Nur bei dem ersten Eindruck sind wir wirklich ganz unparteiisch und unbefangen, da erscheinen uns die Menschen wirklich ganz rein wie die Gestalten der Kunst, aber kaum ist er vorüber, jener erste Moment der Freiheit und der Anschauung, so sind wir selbst befangen in Thätigkeit und Absicht, wir wählen unsre Bekanntschaften nach einem bestimmten Zwecke, und wenn dieser auch noch so groß und so vielumfassend ist, so wird er doch den Kreis unsrer Anschauung, in meiner Lage, meist auf die ge-

lehrtesten und gebildetsten Stände beschränken; es bleibt uns kaum Zeit, was sich gelegentlich darbietet, in flüchtigen Augenblicken vorübergehend richtig zu ergreifen; und was das Wichtigste ist, wir nehmen Anteil für und wider, es ist uns keineswegs gleichgültig, wie wir die Dinge beschaffen finden, und sich verändern sehen; wir sind zur Erkenntnis des Guten und des Bösen gelangt, wir haben die Unschuld des Geistes verloren, und mit ihr das Recht der freien Anschauung. Mit einem Worte, wer eine Nation durch thätiges Leben in und mit ihr kennt, der kann auf sie wirken, er kann sie vielleicht stimmen und lenken, aber um sie zu charakterisieren, muß man ein Fremder sein, und das ist man, streng genommen, nur im Moment des ersten Eindrucks.

Wir erinnerten uns auf der Reise noch oft an den Abend, welchen wir in Mainz im Theater zubrachten; und hier erst habe ich's eingesehen, daß wir nicht unrecht daran hatten; denn wie wohl keine Schauspielergesellschaft der Provinz, was gewisse Feinheiten des Spiels und der Deklamation betrifft, die Vergleichung mit den Parisern mag aushalten können, so haben wir doch dasjenige, was einem Deutschen am auffallendsten sein mußte und gleichsam die Grundzüge des Ganzen bildet, nur allzureichlich überall hier wieder gefunden. Das erste Stück, was gegeben ward, waren die drei Sultaninnen; das Spiel hatte nichts Merkwürdiges, desto mehr aber der Gesang. Man kennt den gewöhnlichen französischen Vortrag. Es mußte uns in kein geringes Erstaunen setzen, das ganze Haus diesen lächerlichen Mißtönen im Unisono applaudieren zu hören; einige Franzosen wollten zwar nachher uns glauben machen, es sei bei einigen wenigstens nur Ironie und nicht Beifall gewesen; aber gewiß nur bei wenigen, denn das Klatschen war zu allgemein und zu herzlich. Das zweite Stück war in einem neuen Geschmack höchst sentimental und etwas revolutionär abscheulich. Der Held in Ketten und in Lumpen auf dem Stroh, verhungert und von Leidenschaft zerrissen, die er eben sowohl als seinen Hunger in einem angemessenen Gesange auszudrücken suchte, ward gut gespielt; d. h. so, daß er den höchsten Abscheu erregen mußte; der Schauspieler gab aus dem Seinigen dasjenige, was bei den französischen Künstlern dieser Gattung eben so allgemein als lobenswert ist, die höchste Anstrengung aller

22. die drei Sultaninnen, Friedrich bezieht sich auf Charles Simon Favarts „Les trois sultanes, comédie en trois actes et en vers libres“.

körperlichen Kräfte und Organe, und man konnte ihm nicht alles Talent absprechen. Man kann sich denken, welchen Beifall diese Darstellung bei den braven Soldaten fand, die das Haus größtenteils anfüllten!

Eine nicht mehr sentimentale, sondern ganz konvulsivische Leidenschaftlichkeit ist die auffallendste Eigenschaft aller ernsthaften theatralischen Darstellungen der Franzosen, und gewiß liegt sie tief in ihrem Charakter gegründet; das lehrt die Geschichte seit alten Zeiten, nicht bloß seit der Bluthochzeit oder Revolution. Es kann aber diese Seite des Charakters im wirklichen Leben natürlich nur bei großen Gelegenheiten ganz herauskommen, in den gewöhnlichen Fällen aber kaum leise durchscheinen; so leise, daß man nicht wissen würde, was es wäre, ohne jene Zeugnisse der Geschichte, die uns die Klauen des Löwen um so leichter erkennen lassen.

Eine eben so allgemeine, eben so durchgehende Eigenschaft des französischen Charakters, wie jene konvulsivische Heftigkeit, ist unstreitig die fröhliche Laune. Sie muß einem Fremden auf einer heitern Reise in den Provinzen, durch größtenteils fruchtbare Gegenden in der schönsten Jahrszeit, um so angenehmer auffallen, da sie sich durch alle Stände, Alter und Geschlechter erstreckt. Die eigentümliche Höflichkeit des gemeinen Mannes vollendet das Ganze dieser Erscheinung und giebt nun selbst den geringsten Abweichungen der Lebensweise einen interessanten Anstrich. Man möchte sagen, der gewöhnliche Franzose ist glücklich und zufrieden, wenn er täglich einige Pfund weiß Brot hat, Wein und Wasser so viel er mag, und einige hundertmal das Wort Monsieur. Nach dem Gefühl der Gegenwart ist er unstreitig unter die beglücktesten Bewohner der Erde zu rechnen. Freilich verliert sein Leben im ganzen wieder dadurch an Interesse, daß alles im französischen Leben so gar genau bestimmt ist; wie man in jedem möglichen physischen oder moralischen und geselligen Verhältnisse und Ereignisse zu handeln, zu denken, ja selbst zu reden habe, das weiß ein einigermaßen gebildeter Franzose ganz bestimmt und ganz genau voraus; so daß es eine Art von Gutmütigkeit der Menschen zu sein scheint, daß sie ihr Leben wirklich selbst zu Ende leben, und es nicht mit einemmale gleichsam wie eine Rolle nach einander aufsagen.

Diese Bestimmtheit des französischen Lebens gründet sich auf

die Universalität dieser Nation, da nämlich alle Individuen einander zum Erstaunen gleichen, so daß besonders einem, der an die ganz individuelle Bildung der Deutschen gewohnt ist, alle Verschiedenheit, die etwa noch da ist, fast gänzlich unsichtbar werden muß; man möchte in der Stimmung, die das Befremden darüber erzeugt, geneigt sein, es nur für eine Wirkung jenes auch in der sinnlichen Welt so auffallenden Hanges der Natur zur Verschwendung zu halten, daß sie eine solche Menge gleicher Individuen hervorgebracht hat, da doch der Charakter, den diese Nation auszudrücken bestimmt scheint, in einem einzigen vielleicht hinreichend dargestellt werden konnte.

So bieten sich mancherlei Reflexionen dem Geiste dar, wenn er einmal ein so seltsames, aus Natur, Willkür und Zufall wunderbar zusammengesetztes Ganzes oder Bruchstück als meistens das ist, was wir Nation nennen, zum Objekte seines Nachdenkens gemacht hat.

Jene Universalität, oder wenn man es so nennen will Monotonie ist unstreitig ein Hauptgrund, warum sich's so leicht und so angenehm mit den Franzosen leben läßt, warum sie so liebenswürdig sind; und wenn in den Pariser Zirkeln jene Bestimmtheit des französischen Lebens unserm Gefühle oft als eine störende und fesselnde Pedanterie erscheint, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß dies eine Hemmung ist, die nur in dem kleinen Kreise der höhern Stände einer Hauptstadt in ihrer ganzen Stärke stattfinden kann.

Eine der wichtigsten Anschauungen für einen Fremden bleibt die einer französischen Armee. Ein erfreulicher und erhabner Anblick! Auch noch jetzt; und was mußte es erst sein, da noch alle diese Kräfte in Thätigkeit waren und ein lebendiger Geist das Ganze beseelte? — Ich bin kein Kenner von militärischen Evolutionen, aber es thut wohl, wenn man sieht, wie leicht das alles hier vor sich gehet, wie jeder sich nur wie aus freiem Selbstgefühl, und ohne allen Zwang zu bewegen scheint. Noch anziehender und Achtung einflößender sind die Physiognomien der jungen Krieger; Ernst ist der herrschende Charakter ihrer Gesichtszüge und fast aus allen blickt ein rechtschaffnes etwas ehrgeiziges und trotziges Wesen. Es ist ein herrliches Schauspiel, aber durchaus nur eine isolierte Anschauung. Versetzt man sich nun wieder in die Mitte der französischen Städte und Industrie, so wird man durch nichts

an das Dasein jener Erscheinung erinnert. Ja, man könnte vielleicht jahrelang in den Zirkeln der Hauptstadt gelebt haben, ohne auch nur die Möglichkeit einer solchen Armee zu ahnden, wie Frankreich von so vielen während der Revolution bedeckt und umgeben war, wenn man jetzt nicht zufälligerweise auf den Straßen der Hauptstadt selbst die kriegerischen Scharen in allem Glanz einherziehen sähe. So ist mir's recht begreiflich, wie so manche Männer von Bedeutung im Anfange der Revolution durch ihr Betragen selbst den vollständigsten Beweis abgelegt haben, daß sie ihre Nation auch gar nicht kannten.

Die Revolution hat allerdings die Nation etwas mit sich selbst in Bekanntschaft gebracht, aber das alte Princip ist wohl immer noch da. Ja, dieses Nichtkennen scheint sogar eine vom Größten bis zum Kleinsten durchgehende Eigenschaft des Nationalcharakters zu sein. Im Leben scheint man gerade auch die Eigenschaften nicht zu wissen und sie nicht zu achten, die der Nation bei allen andern den größten Ruhm bringen, oder allgemeine Liebe erwerben, und dagegen nur auf andere ein Gewicht zu legen, die bei weitem zweideutiger sind. So ist es gewissermaßen auch in den Künsten und Wissenschaften. Seit Jahrhunderten strebt die Nation gerade in denen sich auszuzeichnen, zu denen sie verhältnismäßig entweder gar kein Talent oder doch nur ein sehr geringes zu haben scheint, als Musik, Malerei, Poesie und dergl.; auf die unsterblichen Männer im Fache der Chemie und Naturgeschichte oder in der Beredsamkeit hingegen scheint man bei weitem nicht so stolz zu sein, als es die laute Beistimmung der übrigen Nationen Europas rechtfertigen würde.

Die Industrie, die ich im Gegensatze der Armee erwähnte, soll dir keineswegs einen Tarif des merkantilischen Zustandes der Nation geben, sondern nur ein Bild des städtischen Lebens in ihr. In einer Mittelstadt wie Metz z. B , die bedeutendste, die wir zwischen Mainz und Paris sahen, siehst du Butike an Butike in allen Straßen, und kaum ist ein Haus davon ausgenommen; alles scheint ein Gewerbe zu sein, alles geschieht auf der Straße oder ist nach der Straße zu ausgestellt, und das Leben scheint aufgelöst in ein allgemeines Kaufen und Verkaufen, Verzehren und Zubereiten. Daß dieses in engen Straßen besonders ein eignes seltsames Gedränge nicht bloß von Menschen, sondern auch von Gerüchen und dann wieder von Erscheinungen für das Auge er-

zeugt, läßt sich denken. Eine solche enge französische Straße voll Handel und Wandel, Poissarden und Parfümeurs, Ausrufer und Traiteurs, Schuhputzer und prächtiger Butiken, ist gleichsam eine lebendige bewegliche Galerie niederländischer Gemälde. So ist der ältere Teil von Paris beschaffen, die erste Grundlage der Stadt, um welche die neuern schönern Quartiere sich wie eine neue Stadt hergelagert und wie über jenen alten Grund verbreitet haben. Was sonst nur eine Einteilung dem Namen nach ist, findet hier in der That statt; es sind wie zwei Städte in einer, eine alte und eine neue, nicht bloß der Chronologie, dem Quartiere und der Bauart nach, sondern es ist ein ganz verschiedenes Bild des Lebens, was uns die eine oder die andere darbietet. Eleganz und Bequemlichkeit ist, was in dem Modernen vorherrscht, die Wohngebäude sind meistens zwischen Garten und Hof, fern vom Geräusche der Straßen, so daß man oft hundert Schritte von den geräuschvollsten Plätzen der großen Stadt wie in der tiefsten Ruhe des einsamsten Landsitzes leben kann. Dieser Vorzug kann für einen Ersatz gelten, daß man in dem frequentesten Teile der Stadt kein Gebäude erblickt, dessen Architektur durch einen großen Stil unser Gemüt heiter und erhaben stimmte. Darauf ist es hier nicht abgesehen, aber das Auge wird auf mannigfache Weise ergötzt und fast geblendet durch die durchaus vortreffliche Beleuchtung. Es ist dies keine zufällige Eigenheit, sondern herrschender Geschmack oder ich möchte fast sagen Bedürfnis. In jedem öffentlichen Orte, bei jedem öffentlichen Vergnügen ist der Glanz der Lichter fast das Wesentliche: diesem geht man nach, das ist der Magnet, um den sich das Gedränge unfehlbar versammelt; und man muß gestehen, daß man es hier in der Kunst zu leuchten weit gebracht hat. Es ist unstreitig etwas Vortreffliches um eine glänzende Beleuchtung, besonders in einem großen Garten an einem Sommerabend und etwa bei ferner Musik. Aber daran ist hier nicht zu denken, keine Musik ertönt an den öffentlichen Orten, ja kaum wird gesprochen; nur ein leises Flüstern wird gehört, aber dagegen sieht man alle an, die vorüber gehen, und man muß es besonders den Weibern hier einräumen, daß sie es verstehen sich auf das vielseitigste sehen zu lassen. Das wird man freilich bald überdrüssig, das Ganze kommt einem traurig und öde vor und man sehnt sich nach Musik und Gesang, und freierem Genuß; aber vergeblich, denn man findet hier wohl alles für die Sinnlichkeit,

aber nichts für die Phantasie. Beide sind — unbegreiflich genug — rein geschieden, und die letzte mangelt gänzlich, aber auch so gänzlich, daß es schwer ist, sich einen Begriff davon zu machen, wie man so leben kann, wenn man es nicht sieht, weil die Phantasie schweigt, muß der Sinn unaufhörlich beschäftigt werden; darum wird hier alles im buchstäblichen Sinn, alles zum Schauspiel, jedes Schauspiel der Sammelplatz für ein Gedränge; das Gedränge selbst aber wiederum ein neues oft weit interessanteres Schauspiel als das ursprüngliche. Gedränge und Schauspiel, das sind hier die Elemente des Lebens, darauf kömmt alles zurück, aber gewiß im ganzen genommen ein Schauspiel, und ein Gedränge, das nicht seinesgleichen hat.

Dieser sonderbare Mangel an Phantasie ist vielleicht zureichend, die auffallendsten Verschiedenheiten des französischen Lebens und Charakters hinreichend zu erklären; aus diesem Princip folgt alles übrige. Selbst den Egoismus, über den man so viele Klagen führt, möchte ich hieher rechnen; und er scheint mir allerdings sehr auffallend und sehr gründlich ausgebildet; nicht sowohl wegen dessen, was man gewöhnlich so nennt, sondern wegen der allgemein herrschenden Absichtlichkeit auch in den kleinsten Dingen. Das fällt gar nicht vor, daß ein Franzose von Verstand etwas ohne Absicht thäte. Das gilt von allen Verhältnissen, es wird als bekannt angenommen, und das Gegenteil unter verständigen Leuten eigentlich nicht für recht möglich gehalten. Daher sieht man sich hier vergeblich um nach jener unbefangnen, absichtslosen, naiven und herzlichen Geselligkeit, die dem so leicht ein Bedürfnis wird, der sie einmal gefühlt hat. Wo ein solcher Geist der durchgängigen Absichtlichkeit selbst bei ehrliebenden Menschen herrscht, da muß es bei dem großen Haufen — in dem Gedränge bald mit der Verständigkeit so weit kommen, daß man nichts ohne Geld haben kann; ein Übel, gegen welches das doch nur ein geringer Ersatz ist, daß man gewöhnlich auch eben da alles für Geld haben kann. Gewiß erscheint die Korruption der Sitten und des Charakters hier allgemeiner und besonders gründlicher, durchgehender, und fast sollte man daraus schließen, sie sei es auch.

Ferne aber sei es von mir, diese Gründlichkeit im Egoismus als einen Zug in dem Charakter einer Nation ansehen zu wollen. Es bedeutet dieses nur die Stelle, die sie in der allgemeinen europäischen Verderbtheit unsers Zeitalters einnimmt. Auch der

erwähnte Mangel an Phantasie, der nie natürlich ist, sondern immer nur die Folge einer gewaltsamen oder zufälligen Ertötung, kann nur dem Zeitalter, nicht der Nation als ein ursprünglicher Charakter zugeschrieben werden, wenn gleich nirgends diese Äußerung des allgemeinen Übels so auffallend erscheint als gerade hier.

Für Charakterzüge der Nation kann ich nur die beiden Eigenschaften gelten lassen, die sich auch in den Produkten ihres Geistes als die Elemente desselben offenbaren; die brennende Leidenschaftlichkeit, die der durchgehende Grundton des Ganzen, und jene witzige Fröhlichkeit, die als die seltne aber schönste Blüte des französischen Genies so erfreulich ist. Eine schöne Verbindung, die wohl alles Große in ihrer Mitte umfassen könnte! — Diese Eigenschaften, die teils angeboren, teils im Klima begründet scheinen, werden Jahrhunderte durch unverändert bleiben, oder doch in veränderter Gestalt immer von neuem wiederkehren, während wir, wenn wir es gleich nicht erleben werden, doch wohl schon voraussehen können, daß jene eigentlich doch nur negativen Eigenschaften unmöglich eine ewige Dauer haben können.

3. Betrachtungen.

Zu Anfange scheint es einem fast, als sei der Unterschied der beiden Nationen nicht so auffallend. Ich möchte immer denen, welche bei uns die Franzosen mehr als billig ist geringschätzen, mit der Frage entgegenkommen: Sind denn die gewöhnlichen Deutschen so viel besser? Und auf wie viele Gegenstände könnte man nicht diese Frage bei dem traurigen Zustande der menschlichen Angelegenheiten gegenwärtiger Zeit anwenden! — Überall finden wir jetzt eine enorme Masse von Plattheit, die recht ausgebildet und durchgebildet ist, und sich mehr oder weniger selbst in alle Künste und Wissenschaften eingeschlichen hat. So ist die Menge; das herrschende Princip der menschlichen Angelegenheiten gegenwärtig, was alles lenkt und endlich entscheidet aber, ist Gewinn und Wucher; eine Macht, an der nicht bloß die Versuche der Philosophie, sondern selbst militärische Unternehmungen, die einen höhern Geist atmen, am Ende doch scheitern. Gegen diese europäische Gleichheit verschwindet in der That jeder Nationalunterschied; und diese Betrachtung stimmt mich notwendigerweise

zu der Mäßigung im Urteilen, die du durchaus in der Folge dieser Zeitschrift beobachtet finden wirst.

Die Sache nicht so im großen, sondern mehr ins Detail betrachtet, so ist es wahr, daß nur beim ersten Eindruck die Verschiedenheit der beiden Nationen selbst in der äußern Lebensweise so unmerklich erscheint, bei näherer Beobachtung wird man doch gewahr, daß ein bedeutender Unterschied da ist. Und hier ist der Vorteil gewissermaßen ganz auf der Seite der Franzosen; es ist bei ihnen alles durchaus aus einem Stücke, sie sind konsequenter, ihr Charakter und ihre Lebensweise sind ganz dem Genius der Zeit gemäß; dahingegen bei uns noch unglaublich viele kleine Bruchstücke aus der Lebensweise, den Sitten und der Denkart der vorigen bessern deutschen Zeit übrig sind; und daß man dies deutlich inne wird, daß die heterogenen Elemente der alten und der gegenwärtigen Zeit, die in unserm deutschen Leben so wunderlich und konfus durch einander gemischt sind, sich ganz bestimmt für das Gefühl absondern und scheiden, das ist unstreitig einer der größten Vorteile, den ein Deutscher vom Reisen haben kann.

Es bestätigt sich auch hier, was ich schon oft bemerket habe: daß wir eigentlich selbst in dem wahren Mittelalter leben, und dieses fälschlich in die vergangne Zeit versetzt haben, die man meistens so zu nennen, und unter diesem Titel ihre Geschichte zu behandeln pflegt, da doch die Epoche des deutschen Kaisertums von Karl dem Großen bis Kaiser Friedrich den Zweiten keineswegs bloß ein Übergang aus einem Zustand in einen andern, sondern unstreitig an sich selbst etwas sehr Bestimmtes war, eben so gut als die Epoche der alten Republiken von Themistokles bis zum Brutus; da hingegen wir wohl nur die Grenze zweier sehr verschiedenen Zeitalter zu bilden, und eben darum in so mancher Rücksicht den Charakter der Nullität an uns zu tragen bestimmt scheinen können. Denn zu der kräftigen Verwirrung, die den Charakter des frühern Mittelalters vom Untergange der römischen Republik bis zur Bildung des deutschen Kaisertums ausmacht, dürfte es bei uns aus vielen Gründen sobald noch nicht kommen.

Gewissermaßen muß das, was ich eben bemerkte, hier ganz besonders auffallen; denn wie die neue Zeit in der Mitte des fälschlich so genannten Mittelalters und eines andern uns noch verborgnen, so liegt auch Paris — welches man hier bisweilen la capitale de l'Univers nennt — recht eigentlich in der Mitte,

wenigstens von Europa. Es ist weder das Südliche noch auch der Norden, vergeblich suchen wir hier das eine oder das andre, es ist eben die Mitte zwischen beiden.

Ein solcher Mittelpunkt ist gerade der Ort, der zu den allgemeinsten Reflexionen einlädt, und eben dadurch einen Teil seines Interesses erhält. Ich darf mir also schon erlauben, fortzufahren, wie ich einmal angefangen habe, und dir noch einige Ideen über unsern Weltteil und unsre Zeit mitzuteilen, an denen du nur das nicht tadeln mußt, daß sie ganz allgemein sein werden, denn es sollten eben nur die allgemeinsten sein.

Darf ich nach der Geschichte, den Menschen, nach dem individuellen Charakter der Länder urteilen, lieber Freund, so halte ich dafür, daß wir Europa vielleicht mit Unrecht so durchaus als Einheit betrachten, wenn nicht bloß von einer willkürlichen, sondern von einer natürlichen, klimatischen und organischen Einheit und Einteilung die Rede sein soll.

Die Theorie der Erde müßte durch unsre Werner, Ritter und Steffens schon viel weiter ausgebildet und vollendet sein, als sie es noch ist, um überall deutliche Begriffe von der Konstruktion des gesamten Landes voraussetzen zu dürfen, das wir vielleicht nur als noch ganz unvollendeten Entwurf und Embryo am richtigsten zu betrachten haben. Du wirst aber gewiß mit mir darin einig sein, daß die Bildung des Landes eine organische sei, und also auch der Charakter der einzelnen Länder, wie Erfahrung aufs deutlichste lehrt, nicht nach den Graden der südlichen oder nördlichen Breite, oder nach dem Niveau mathematisch zu bestimmen, sondern vielmehr aus einem innern Organismus abzuleiten, und jegliches in seiner ganzen Individualität als organischer Körper aufzufassen und zu betrachten sei.

Das nördliche und das südliche Europa scheinen mir aus diesem Standpunkt zwei durchaus verschiedene Länder, jedes seinem innern Wesen nach ein eigenes Individuum für sich, die nur äußerlich gewaltsam verbunden sind. Ich will damit nicht gerade behaupten, sie seien wirklich einst getrennt gewesen; wiewohl viel=

17 f. Joh. Wilh. Ritter (1776—1810), der Physiker der Romantik; vgl. Haym 613 ff. Friedrich Schlegel feierte ihn in der Canzone „An Ritter" (Tiecks poetisches Journal 1, 1, 217). — Heinr. Steffens (geb. 2. Mai 1773 zu Stavanger in Norwegen, gest. zu Berlin 13. Februar 1845) studierte 1798 und 1799 in Jena, wo er vorzüglich Schellings Schüler war; durch ihn kam er in den Kreis der Romantiker. 1799—1801 studierte er unter A. G. Werner in Freiberg; vgl. Haym 620 ff.

leicht alle die Länder, die das Mittelmeer umgeben, in mancher Beziehung als Einheit erscheinen würden. Ich will auch keineswegs gesagt haben, daß dieses Gewaltsam zugleich ein Zufällig sei; im Gegenteil eine solche auch klimatische Entgegengesetztheit, ein innrer organischer Zwiespalt scheint mir — physikalisch und historisch genommen, und beides sollte nie getrennt sein — dem Charakter Europas wesentlich. Was im Oriente alles in Einem mit ungeteilter Kraft aus der Quelle springt, das sollte hier sich mannigfach teilen und künstlicher entfalten. Der Geist des Menschen sollte sich hier zersetzen, seine Kraft sich ins Unendliche trennen und eben darum zu manchem fähig werden, wozu er es sonst nicht sein würde.

So spaltete sich dasselbe, was in Asien immer in ungeteilter und verbundner Kraft wirkte, in Europa schon frühe und wie durch innere Notwendigkeit in Poesie und Philosophie, welche beide Wissenschaften und Künste trennen zu wollen, eine ganz subjektive und bloß europäische Ansicht ist. Schon das klassische Altertum und die moderne romantische Zeit, die in mehr als einem Sinne allerdings einen vollendeten Gegensatz bilden, bieten uns eine solche europäische Trennung dar, da vieles, was beide für die Bildung und Blüte des menschlichen Geistes eigentümlich vorzügliches haben, in Indien zur höchsten Schönheit vereint ist oder in kräftigster Eigentümlichkeit ohne gegenseitige Ausschließung dicht neben einander besteht. Um ein Beispiel zu geben, was dem Mittelpunkte der innern Kräfte besonders nahe liegt: die geistigste Selbstvernichtung der Christen, und der üppigste wildeste Materialismus in der Religion der Griechen, beide finden ihr höheres Urbild im gemeinschaftlichen Vaterlande, in Indien. Denkt man nach über die erhabene Sinnesart, welche dieser wahrhaft universellen Bildung zum Grunde liegt, und selber göttlich alles Göttliche ohn' Unterschied in ihrer Unendlichkeit zu umfassen weiß, so wird uns was man in Europa Religion nennt oder auch ehedem genannt hat, kaum noch diesen Namen zu verdienen scheinen, und man möchte demjenigen, der Religion sehen will, raten, er solle, wie man nach Italien geht, um die Kunst zu lernen, eben so zu seinem Zwecke nach Indien reisen, wo er gewiß sein darf, wenigstens noch Bruchstücke von dem zu finden, wonach er sich in Europa zuverlässig vergeblich umsehen würde.

Ein dunkles Gefühl, daß jene europäische Trennung des

Klassischen und des Romantischen eigentlich unnatürlich und durchaus verwerflich sei, sieht man in den Versuchen der modernen Zeit, sich den Geist des Altertums anzueignen. Ich rede nicht von den Karikaturen der Helden des Altertums, die sich im politischen Gebiete als die Nachbilder derselben aufgestellt haben, auch nicht von den mißglückten und ohnmächtigen Versuchen einiger Maler und Dichter, die nicht einmal das Romantische kannten und antik sein wollten. Ich rede vorzüglich von zwei Phänomenen. Zuerst ist es der katholischen Religion allerdings bis auf einen gewissen Grad gelungen, den künstlerischen Glanz und Reiz, die poetische Mannigfaltigkeit und Schönheit der griechischen Mythologie und Gebräuche sich zu eigen zu machen, und wieder einzuführen, so weit das bei der gänzlichen Verschiedenheit und Einseitigkeit der Principien möglich war; aber auch das wenige Gute, was dadurch erreicht ward, mußte teils nur Anlage bleiben und nicht ganz herauskommen, teils aber bald wieder verschwinden oder entarten und verderben, wegen der durchaus fehlerhaften politischen Konstitution, und noch mehr durch die ursprüngliche klimatische Unfähigkeit zur Religion. Das zweite Beispiel, was sich anführen läßt, ist unsre Philosophie, die, wiewohl bis jetzt ohne absichtliche Nachbildung, dennoch so ganz mit der Philosophie des griechischen Altertums übereinstimmt, daß sie nur eine Fortsetzung derselben zu sein scheint. Nicht bloß in unserm Idealismus, schon im Spinoza atmet dieser Geist, und wiewohl er selbst persönlich kein Freund der alten Philosophen war, so wird man in seinem System ungleich mehrere und nähere Beziehungspunkte mit den Lehren derselben finden, als mit irgend einem Produkt oder Princip der modernen Zeit. Es darf uns dies auch um so weniger Wunder nehmen, da die Philosophen des Altertums in ihrer eignen Zeit durchaus nicht einheimisch waren, dem öffentlichen Leben derselben und selbst den Principien der alten Religion sehr abgeneigt und in mehr als einer Rücksicht die isolierten Vorläufer der neuern Zeit waren; wie denn alles, was gerade entgegengesetzt, notwendigerweise auch wiederum durch irgend einige Fäden organisch verbunden sein muß. Es ist nicht schwer, dies im allgemeinen zu wissen, wohl aber das, worauf es vorzüglich ankömmt; im einzelnen nämlich diese Übergangs- und Verbindungspunkte richtig zu finden.

Und was ist denn nun der Charakter des klassischen Alter-

tums? Außer dem Klassischen, d. h. der organischen Fülle und glücklichen Vollendung des Einzelnen, eben diese Einzelnheit, Absonderung. Trennung und immer weiter getriebene Trennung des Einen und Ganzen aller menschlichen Kräfte und Gedanken. Bei den Neuern hat dieses Princip eine noch schädlichere Richtung genommen; bei den Alten umfaßt jene Epoche moralischer und politischer Energie von Themistokles bis Brutus, doch auch zugleich die Ausbildung des Größten und Herrlichsten in allen Künsten und Wissenschaften. Unsre Poesie, Malerei, Musik, Kritik, und vollends Philosophie und Physik hingegen sind sehr späten Ursprungs; wenn wir einen Teil der Poesie ausnehmen, sind sie insgesamt erst entstanden, nachdem Europa, moralisch und politisch genommen, schon völlig zerstört und untergegangen war. Dadurch ist denn der Masse alle höhere Lebenskraft vollends entzogen. Es ist nicht nötig, mehr einzelne Beispiele derselben Tendenz aus dem praktischen Leben oder aus den politischen Verhältnissen herbei zu führen. Die Trennung hat nun ihr Äußerstes erreicht; der Charakter Europas ist ganz zum Vorschein gekommen und vollendet, und eben das ist es, was das Wesen unsers Zeitalters ausmacht. Daher die gänzliche Unfähigkeit zur Religion, wenn ich mich dieses Worts bedienen darf, die absolute Erstorbenheit der höhern Organe. Tiefer kann der Mensch nun nicht sinken; das ist nicht möglich. Man hat es in der Kunst der willkürlichen Trennung, oder was dasselbe ist, im Mechanismus in der That sehr weit gebracht, und so ist denn auch der Mensch selbst fast zur Maschine geworden, in der nur gerade so viel Geist noch übrig geblieben ist, daß man zur Not daraus demonstrieren könnte: Der Mensch sei dennoch wirklich in etwas verschieden vom Tier. Ja, dieses allgemein herrschende Wesen, dieser Wuchergeist, Empfindsamkeit und Gaunerei, gesittetes Betragen und Elend, diese absolute Unbekanntschaft mit der eignen Bestimmung, die unendliche Schreibseligkeit und Geschwätzigkeit, und dabei die thörichte Einbildung von sich selbst, und das absolute Nichtgefühl für alles Große, was schon wirklich auf der Erde war; alles das zusammen muß den denkenden Mann mit einer Verachtung gegen sein Zeitalter erfüllen, die wieder zur Gleichgültigkeit wird.

Daraus aber, daß es so weit gekommen ist, folgt mit nichten, daß es nun bald besser werden müsse. Ferne sei es von uns, so eilfertig zu schließen. Wir werden im Gegenteile nichts dagegen

einwenden, wenn ein historischer Philosoph nach reifer Beobachtung es am wahrscheinlichsten finden sollte, daß das Geschlecht der Menschen in Europa sich keineswegs zum Bessern erheben, sondern vielmehr nach einigen fruchtlosen Versuchen dazu in immer wachsender Verschlimmerung durch die innere Verderbtheit endlich auch äußerlich in einen Zustand von Schwäche und Elend versinken werde, der nun nicht höher steigen kann, und in dem sie alsdann vielleicht Jahrhunderte unverändert beharren, oder doch erst durch eine Einwirkung von außen herausgezogen werden möchten.

Sollte es demnach mehr als ein mißglückter Einfall, sollte es wirklich Ernst sein mit einer Revolution, so müßte sie uns wohl vielmehr aus Asien kommen, als daß wir fähig wären, wie wir zu voreilig wähnen, den Geist der Menschen über den ganzen Erdkreis von hier aus lenken zu wollen. Eine wahre Revolution kann nur aus dem Mittelpunkte der vereinigten Kraft hervorgehen, sonach ist das Organ für dieselbe in Europa bei der Menge gar nicht vorhanden; im Orient aber sind wir der Meinung, daß die Möglichkeit des Enthusiasmus nie so bis auf die letzte Spur vertilgt werden könne, weil die Natur selbst eine ursprüngliche und nie ganz zu versiegende Quelle desselben dorthin gelegt hat.

Seit Alexander sind alle Versuche, sowohl die der Römer, als auch der Deutschen, zur Zeit der Kreuzzüge, Asien zu besitzen, neu zu bilden und gleichsam zu europäisieren, gänzlich mißlungen. Nun sind freilich auch nur einzelne Wogen der letzten großen Revolution Asiens, die durch die Araber und Mahomet entzündet und über den Erdkreis verbreitet ward, nach Europa gekommen, und nicht gar tief darin eingedrungen. Aber wir können es doch nicht vergessen haben, woher uns bis jetzt noch jede Religion und jede Mythologie gekommen ist, d. h. die Principien des Lebens, die Wurzeln der Begriffe, wenn gleich alles hier neu gestellt und oft bis zur Unkenntlichkeit entartet ist. Bis jetzt ist also das Übergewicht und die Wahrscheinlichkeit ganz auf der Seite Asiens.

Es ist desfalls nicht zu tadeln, daß man auch in Europa und namentlich an den Franzosen Versuche einer Revolution gemacht hat; einen glücklichen Ausgang konnte man zwar diesem Unternehmen nicht füglich weissagen, aber es ist doch nichts Positives für die Menschheit dadurch verloren gegangen, und in der gegenwärtigen Zeit muß man schon zufrieden sein mit Bestrebungen und Tendenzen. Die jetzige Generation ladet durch

ihre Unbestimmtheit selbst zu solchen Versuchen allerlei Art ein, wie die Alten sprüchwörtlich sagten — ὥςπερ ἐν Καρί. Das Interesse eines Experiments steigt natürlich um so höher, je unfähiger und widerstrebender der behandelte Stoff ist; ja oft ist gerade dies die Ursache, daß am Ende wider Erwarten wirklich etwas Bedeutendes daraus hervorgeht.

Aber ist denn Europa nun ein so ganz von der Natur hintangesetzter, vernachlässigter und durchaus armseliger Weltteil, wie etwa z. B. Amerika nach der Meinung einiger philosophischen Geographen sein mag? Nein, gewiß nicht; und kein Historiker, kein Physiker würde einer solchen Meinung beistimmen wollen.

In der gänzlichen Verderbtheit Europas selbst sind die Keime der höhern Bestimmung sichtbar. Aber freilich dürfte sich auch diese als eine sehr bedingte und bescheidene zeigen, wenn wir sie wissenschaftlich bestimmen wollen; und auf jeden Fall würden wir weise handeln, die allgemein verbreiteten thörichten Einbildungen von der Herrlichkeit und dem Vorrange unsers Landes, so wie die kindischen Vorurteile von der unerhörten Vortrefflichkeit unsers Zeitalters gänzlich von uns abzuthun.

Was ehedem Großes und Schönes war, ist so ganz zerstört, daß ich nicht weiß, wie man in diesem Sinne auch nur behaupten könnte, daß Europa als ein Ganzes noch vorhanden sei, es sind vielmehr nur noch die zurückgebliebenen Resultate, wohin jene Tendenz der Trennung endlich notwendig führen mußte. Sie kann als vollendet angesehen werden, da sie bis zur Selbstvernichtung gekommen ist. Es wäre also wenigstens Raum da für etwas Neues, und eben weil alles zertrümmert ist, so findet man Stoff und Mittel zu allem, und an dem Mut eine neue Welt aus der Zerstörung aufzubauen, und zu gründen, kann es uns auch nicht fehlen, wenn wir erwägen, daß zufolge der organischen Ordnung der tellurischen Kräfte gerade hier der eigentliche Sitz des Streites ist, daß hier das Gute der Erde mit dem Bösen am heftigsten ringt, und hier also die Menschheit endlich entschieden werden muß. Es ist wenigstens ein interessantes Land, wenn es gleich an Erhabenheit und Reiz den andern nachstehen mag, und wir haben wenigstens keinen Grund mit dem Schicksal zu zürnen, daß es uns grade hierher gestellt hat. Auch würden wir unrecht

2. ὥςπερ ἐν Καρί, schon bei Homer (Ilias 9, 378) heißt es Τίω δέ μιν ἐν Καρὸς αἴσῃ — der Karer als verächtlicher Mensch gefaßt.

haben nach dem Eindruck unsrer beschränkten Lage, das Urteil über das Universum, und das Verhältnis des guten und des bösen Princips in demselben zu bestimmen, sonst möchte die physische Astronomie auftreten, und uns belehren, daß der Planet, welchen wir bewohnen, wohl gar nicht ein so vorzüglich begünstigter sein dürfte, als die menschliche Eitelkeit träumen will; sondern vielleicht grade einer von den weniger bedeutenden, dessen erster Grundcharakter eine decidierte Schwäche sei, in der Schwäche aber eine allgemeine Mittelmäßigkeit, und daneben eine tief eingewurzelte und eigentümliche Gebrechlichkeit.

Doch hier genug und vielleicht schon zu viel von einer Materie, die nur mit Vorsicht berührt werden darf! —

Laß uns den Blick auf den vorigen Gegenstand zurückwenden, und noch etwas erweitern. Wenn diejenigen Teile der Erde, die wir sehr bedeutend den Orient und den Norden nennen, die sichtbaren Pole des guten Princips auf derselben bezeichnen, wogegen alles andere nur als leerer Raum, ungebildeter und roher Stoff, bestimmte Schwäche und Unfähigkeit, oder gar als entgegenstrebendes Hindernis erscheint; so ist der Punkt, auf den es eigentlich ankömmt, der, beide zu verbinden, und das dürfte kaum anderswo möglich sein, als in diesem dem Anschein nach nicht sehr begünstigten Erdteile; und in diesem Sinn könnte man wohl sagen: das eigentliche Europa muß erst noch entstehen. Was wir bisher davon kennen, jenes Phänomen der Trennung, ist nur die erste Äußerung, in der die noch zu schwache Anlage zur Verbindung des Entgegengesetzten eben darum erscheint. Wir sollen der Entwicklung auch nicht bloß unthätig zusehen, sondern selbst den thätigsten Anteil daran nehmen, wir selbst sollen mitwirken, die tellurischen Kräfte in Einheit und Harmonie zu bringen, wir sollen die Eisenkraft des Nordens, und die Lichtglut des Orients in mächtigen Strömen überall um uns her verbreiten; moralisch oder physisch, das ist hier einerlei, wo dieser kleine Unterschied nicht mehr gilt; und so dürfen wir auch auf den unsichtbaren Beistand des Glücks hoffen, auf ein Gelingen, was die Grenzen dessen, was sich strenge genommen erwarten ließ, weit überfliegen mag.

Die weitere Ausführung dieser Idee bleibt einer andern Zeit vorbehalten. Hier will ich nur noch erinnern, daß wir die Fortschritte und Annäherungen zu diesem Ziele nicht nach Jahrhunderten, sondern nach Jahrtausenden zu zählen haben, wenn wir

anders verstehen wollen, was Leben und Geschichte uns deutlich besagt. Man pflegt auch in dieser Rücksicht die Natur des Menschen und der irdischen Verhältnisse ganz zu vergessen und zu verkennen, und nur der eitelsten Hoffnung und Einbildung Raum zu geben. Eine gründlichere Einsicht in das Wesen der Dinge muß auch von dieser Seite uns Bescheidenheit lehren. Die ewige Vervollkommnung steht wohl dennoch fest; nur müssen wir uns das alles in etwas größern Dimensionen auch der Zeit denken, als nach dem Maßstabe der gewöhnlichen Kleinheit. Es ist aber um so wichtiger dieses anzuerkennen, weil nichts uns besser die Gesinnung lehren kann, in welcher wir alle, die dazu berufen sind, an der Bildung der Menschen für die jetzige und künftige Zeit zu arbeiten haben.

Litteratur.

Die wichtigsten litterarischen Erscheinungen sowohl im Fache der Wissenschaft als der Kunst machen jetzt in Deutschland ein so vielfach in einander eingreifendes, zusammenstimmendes, und zugleich so weit umfassendes Ganze aus, daß man nicht nur in den modernen Zeiten, sondern selbst im Altertume vergeblich sich nach einem Beispiele umsehen würde von einer ähnlichen rastlosen Thätigkeit und universellen Wechselwirkung aller der Künste und Wissenschaften, deren einziges oder doch vorzügliches Augenmerk es ist, den Menschen seiner göttlichen Natur und Bestimmung näher zu führen oder würdiger zu machen.

Die kühnste Freiheit des Denkens ist auf eine Weise nicht bloß rege gemacht, sondern konstituiert und organisiert, daß wir fernerhin nur für allgemeine Ausbreitung und für noch sorgfältigere Ausbildung des einmal erworbenen und nie wieder zu verlierenden Gutes zu sorgen haben. Die Dichtkunst, selbst zur ernsten Wissenschaft geworden, beseelt alle übrigen durch den Geist und die Kraft ihrer höchsten Blüte; Kunstgefühl und wissenschaftlich strenger Scharfsinn begleitet die gründlichste und reichste Gelehrsamkeit, und das Licht der geistigen Anschauung verbreitet sich immer mehr und mehr über alle Künste und Zweige der Kenntnis.

Unvollendet und nicht allgemein verbreitet ist selbst das Vortrefflichste; aber auch nur aus solchen äußerlichen Rücksichten angesehen, sind die größten Fortschritte in kurzer Zeit gemacht worden. Während durch die Vorlesungen von Fichte und A. W. Schlegel

1. Litteratur. Europa (wie oben S. 270 zu Z. 1) S. 41—63. — 25. Fichte, durch den Atheismusstreit im März 1799 von Jena vertrieben, war nach Berlin gegangen; seinen dortigen Vorlesungen entstammen die Bücher: „Über die Bestimmung des Menschen" (Berlin 1800) und „Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters" (Eb. 1806). — Über Wilhelms Berliner Vorlesungen siehe die Einleitung. — Schelling docierte seit 1798 in Jena.

in einer der angesehensten Städte Deutschlands Wissenschaft und Kunstsinn selbst unter den Ständen mit Glück sich verbreiten, die sich nicht ausschließend den Studien widmen, werden auf der Universität zu Jena vorzüglich durch Schellings Bemühungen die jungen Männer fortdauernd durch gründlichen Unterricht zu einer transcendentalen Ansicht angeführt, die es ihnen nachgehends leicht macht, wenn sie die Schranken des Systems vergessen haben, alles Vortreffliche zu ergreifen. Die Sprache und Versifikation sind zur selbigen Zeit auf einen Grad vervollkommnet worden, der dem Tiefsinn der Dichtungen beinah entspricht und nur wenig zu wünschen übrig läßt; und während Goethe ein Beispiel von Klarheit und Anmut in deutscher Sprache aufgestellt hat, wie es in allen Sprachen selten ist, bestrebt sich Tieck mit dem glücklichsten Erfolge dieselbe auf ihre Quelle zurück zu führen, und ihr alle den Reichtum und die Kraft wieder zu geben, die sie in alten Zeiten besaß. Auf dem deutschen Theater herrschte bisher die Prosa und die Plattheit, die Schauspieler hatten es fast verlernt, Verse zu deklamieren. Gegenwärtig aber bietet die Aufführung des Shakespeareschen Hamlets dem Originale gemäß, der Schillerschen Trauerspiele, Iphigenia von Goethe, des Ion und des Alarkos, wozu wir auch noch die Brüder des Terenz gesellen können, sowie mehrere andere metrische Übersetzungen, eine Reihe von Versuchen poetischer Darstellungen auf dem Theater, von denen nicht nur der Erfolg schon an sich im Vergleich mit der bisherigen Armut den Wünschen der Kunstfreunde sehr entsprechend sein muß, sondern die auch hoffen lassen, daß bald ein hinlängliches Fundament vorhanden sein werde, um unter einer Direktion, die der des Weimarischen ähnlich wäre, ein Theater zu gründen, das durchaus nur im Gebiete der schönen Kunst seine Existenz hätte; um so mehr, da die metrische und getreue Übersetzung des Shakespeare, wenn die poetische Fähigkeit der Zuschauer sowohl, als der Schauspieler nur erst hinlänglich geübt wäre, einem solchen Theater schon einen ziemlichen Vorrat von Stücken darbieten würde, die für diesen Zweck fast als einheimische gelten können.

18 ff Gegenwärtig ... können, Shakespeares Hamlet wurde nach der Schlegelschen Übersetzung am 15. Oktober 1799 von Iffland in Berlin aufgeführt. Goethes Iphigenie auf Tauris kam in Schillers Bearbeitung am 15. März 1802 in Weimar, am 27. Dezember 1802 in Berlin zur Aufführung. Über die Aufführung des Ion und des Alarkos vgl. die Einleitung. Die Brüder von Terenz ließ Goethe den 24. Oktober 1801 in der Bearbeitung Hildebr. v. Einsiedels in Weimar auf der Bühne erscheinen.

Diejenigen Männer, welche die deutsche Litteratur in diesem Jahrhundert eigentlich gestiftet und gegründet haben, sind vorzüglich Klopstock, Winkelmann und Lessing; alle drei auf verschiedene Weise des größten Lobes und Ruhmes würdig, und alle drei von dem entschiedensten Einflusse auf unsre Nation. Klopstock hat zuerst das große Werk unternommen, die Sprache wenigstens aus dem gröbsten von der herrschenden Barbarei zu säubern, ohne doch der vom kultivierten Auslande einbrechenden Wasserflut Raum zu gönnen und zugleich hat er sie den alten allein echten Quellen wenigstens etwas näher gebracht. In der Dichtung selbst hat er dadurch den allein richtigen Weg wenigstens angedeutet, daß er eine mythische Poesie gewollt, und nach dem Höchsten ernstlich gestrebt hat; wenngleich die Art, wie er sowohl die nordische als die christliche Mythologie behandelt hat, keineswegs diejenige ist, die wir als die beste oder auch nur als die richtige anerkennen könnten, indem ihm bei der letzten insonderheit der bis zum Nichtgefühl des Gegenteils getriebne Protestantismus, seiner Denkart eine poetische Ansicht des Christentums unmöglich machte.

Winkelmanns Enthusiasmus für das Altertum und die Kunst, in einem unsterblichen Werke dargestellt, als eine gewaltige Masse erhabner Bildung mitten in die Verderbtheit und Armseligkeit der litterarischen Welt hingestellt, ist die Grundlage des Besten und des Edelsten unter uns geworden. Seine Geschichte, philosophischer als noch keine war, weil sie in klarer Einfalt ist, was jede Geschichte sein sollte, Naturgeschichte, Physik, die den innern Organismus der Bildung entwickelt, ist eben deswegen als unbewußte Poesie, er selbst aber gewissermaßen als ein Vorgänger Goethes zu betrachten. Lessings Geist, sein dialektischer Scharfsinn und polemischer Witz, seine ganze litterarische Eigentümlichkeit und Vielseitigkeit, wird noch so lange ein nachahmungswürdiges Beispiel für uns bleiben, als der gegenwärtige Zustand der Litteratur dauert, so lange es noch Journale und Broschüren giebt und geben muß. Goethes dichterische Laufbahn ist die lehrreichste Einleitung zu der neuen Epoche, und zum Studium der Poesie überhaupt; er ist als die Basis unsrer Bildung zu betrachten. Auch hat er in jeder Periode seines Lebens mächtig gewirkt. Doch

19 f. Joh. Joach. Winkelmann (1717—1768) lieferte sein Hauptwerk in der „Geschichte der Kunst des Altertums" (Dresden 1764).

oft nicht gleich im Moment, oft erst geraume Zeit nachher; besonders die vortrefflichsten Werke aus der Sammlung, die in den letzten achtziger Jahren erschien, wurden nach ihrem ganzen Wert erst viel später anerkannt, und diese Anerkennung war meistens eine Folge des philosophischen Lichtes, des Idealismus, dieses größten Phänomens der neuern Litteratur, wodurch das, was ihr Wesen charakterisiert, die Universalität und der progressive Geist der Freiheit wissenschaftlich konstituiert und gesichert wurde.

Der Idealismus ist der Mittelpunkt und die Grundlage der deutschen Litteratur; ohne ihn ist eine das Ganze der Natur umfassende Physik nicht möglich, und die höhere Poesie als ein andrer Ausdruck derselben transcendentalen Ansicht der Dinge ist nur durch die Form von ihm verschieden. Ja selbst die Gelehrsamkeit wird ohne Principien der Philosophie nicht nach einer strengen Methode verfahren können, die das feinere Kunstgefühl mit Sicherheit anwendend, sich zur historischen Kritik erheben dürfte, für die es eben da an Sinn zu fehlen pflegt, wo es an philosophischer Fähigkeit gebricht, wie z. B. bei den meisten andern Nationen des jetzigen Europa, die Deutschen ausgenommen. — Die gegenwärtige Epoche der deutschen Litteratur mit der Erscheinung oder Bekanntwerdung der Kantischen Philosophie anzufangen, scheint nicht zweckmäßig. Denn wie wohl die kombinatorische Gedankenfülle dieses reichbegabten und tiefsinnigen Geistes als Erregungsmittel allgemeinen Selbstdenkens sehr nützlich, ja notwendig erscheint, und so unleugbar sich auch einzelne Keime des Idealismus in seinen Schriften finden, so dürften uns doch die Resultate seiner Philosophie allzusehr von der Wahrheit entfernen. Im spekulativen Gebiet schließt Kant mit der Meinung, daß wir das Einzige gerade, was allein gewiß und deutlich ist, das Wesen der Gottheit, durchaus zu wissen nicht imstande seien; für die Moral aber will er der Form den Vorzug vor der Materie geben, welches niemanden einfallen kann, der die höchste Realität gefunden hat. Die Nachwelt wird vielleicht die Geistesgröße dieses vortrefflichen Mannes vorzüglich nach seinen physikalischen Schriften, der Theorie des Himmels und den Anfangsgründen der

34 ff. Die Nachwelt ... gehen, Immanuel Kant (1724—1804): „Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels" (Königsberg 1755). „Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft" (Berlin 1788).

Naturwissenschaft schätzen, dahingegen seine philosophischen Schriften der Vergessenheit unvermeidlich entgegen gehen. Sicherer scheint es diese Epoche mit Fichte anzufangen; nicht bloß weil er die Principien der Freiheit in mehr als einem Sinne und in mehr als einer Potenz des Worts zuerst auf das strengste und bestimmteste wissenschaftlich konstituiert, die entgegengesetzten Vorurteile aber auf das kräftigste zermalmt hat; sondern vorzüglich auch deswegen, weil er die richtige Methode in der Philosophie ganz allein und zuerst entdeckt und aufgestellt, und das freie Selbstdenken zu einer Kunst organisiert hat; ein Verdienst, welches allein hinreichend wäre, ihm die Unsterblichkeit zu sichern. Daher hat er auch keine Schüler im gewöhnlichen Sinn, sondern nur Freunde; dahingegen die Kantische Philosophie sogleich in eine Sekte und Epidemie ausgeartet, die schlimmer und geistesarmer war, als eine der vorhergehenden. Seitdem aber jener vortreffliche Mann das Genie der Freiheit so mächtig geweckt und das Bewußtsein in seiner innersten schöpferischen Tiefe erschüttert hat, haben sich die wichtigsten Veränderungen und Revolutionen auch in allen andern Teilen des menschlichen Denkens und Bildens gezeigt, und kaum ist eine Kunst oder eine Wissenschaft übrig, welche nicht schon von dem Lichte der intellektuellen Anschauung erleuchtet, die wohlthätigen Folgen des Idealismus zu erfahren angefangen hätte.

Philosophie, Physik, Poesie und Gelehrsamkeit im kräftigsten und wirksamen Bunde, verheißen uns den glücklichsten Fortgang der Erfindung und der Bildung in einer steten Reihe wahrhaft neuer und vortrefflicher Gedanken und Werke. In diesem großen Ganzen und in der Teilnahme an demselben lebend, wollen wir von Zeit zu Zeit die wichtigsten Erscheinungen der Litteratur zusammenstellen und mit kurzen Zügen die Bedeutung einer jeden aus unserm Standpunkte angeben.

Die Poesie wird der Mittelpunkt und das Ziel unsrer Betrachtungen sein. Denn eben diese Stelle glauben wir, nimmt sie in jenem Ganzen der Kunst und Wissenschaft ein. Die Philosophie selbst ist doch nur Organon, Methode, Konstitution der richtigen, d. h. der göttlichen Denkart, welche eben das Wesen der wahren Poesie ausmacht; sie ist also nur Bildungsanstalt, Werkzeug und Mittel zu dem, was die Poesie selbst ist. Die Physik aber, wenn erst eine neue aus dem Idealismus vollendet hervor-

gegangen wäre, was würde sie anders sein, als materieller Ausdruck desselben, eine sinnliche und lebendige Darstellung jener höchsten Wahrheit? — Erst dann, wenn diese philosophische Physik, zu der jetzt doch schon eine bestimmte Anlage vorhanden ist, vollendet sein wird, dürfen wir erwarten, daß das göttliche Princip überall herrschen und siegen wird, da es jedermann klar vor Augen sein, und fast unmöglich werden wird, sich nicht zu ihm zu bekennen. So wie nur auf diesem Wege nach außen gewirkt werden kann, da alle Worte doch nur in einen kleinen Kreis gebannt, für die Welt meist ohne Wirkung bleiben; so ist Geschichte und Gelehrsamkeit das notwendige Bildungsmittel jedes Künstlers und Denkers, die unentbehrliche Nahrung seines Geistes. Die Poesie also betrachten wir als die erste und höchste aller Künste und Wissenschaften; denn auch Wissenschaft ist sie im vollsten Sinn dieselbe, welche Plato Dialektik, Jakob Böhme aber Theosophie nannte, die Wissenschaft von dem, was allein und wahrhaft wirklich ist. Auch die Philosophie kann keinen andern Gegenstand haben, aber was sie unterscheidet, ist, daß sie nur auf eine negative Weise und durch indirekte Darstellung diesem Ziele sich nähert; da hingegen jede positive Darstellung des Ganzen unvermeidlich Poesie wird.

So wie aber die Poesie als das letzte Ziel und die höchste Vollendung des Ganzen, so ist der Idealismus als die wesentliche Bedingung sine qua non, als Erhaltungsmittel und Grundlage unserer neuen Litteratur zu betrachten.

Die Fortschritte desselben lassen sich vielleicht am bequemsten zusammenstellen, wenn wir diese Wissenschaft nach der Weise der Mathematik, zu diesem Behufe wenigstens in reinen und angewandten Idealismus einteilen. Für die innere Vollendung und Ausbildung der Philosophie ist nichts notwendiger, als die Vervollkommnung der synthetischen Methode; doch ist dieses nur die negative Bedingung, das Wesentliche ist die Freiheit des Geistes, deren Erhaltung, da ohnehin die höchste Wahrheit nie ganz adäquat ausgesprochen werden kann, es durchaus erfordert, daß es nie an eigentümlichen Ansichten und Darstellungsarten der Principien fehlen möge, weil sonst unvermeidlich Schulwesen und Gedankenversteinerung entsteht. In der Methode ist seit Fichte kein bedeutender Fortschritt geschehen; und auch in Rücksicht eigentümlicher Principien ist die Ausbeute nicht so reich gewesen, als

man hätte erwarten sollen. Seit Schleiermachers Reden über die Religion (die doch nur eigentlich hierher gehören, weil sie eine verschiedene Ansicht des Idealismus zwar allerdings auf das bestimmteste voraussetzen, aber nur indirekt zu erkennen geben, und nicht selbst ausführlich und geflissentlich darstellen) ist das wichtigste Schellings Darstellung seines Systems, im Journal für spekulative Physik. Die Konsequenz und Deutlichkeit des Vortrages in den ersten Principien ist sehr lobenswert; auch wird der Realismus (den wir zwar nicht als die ganze Philosophie, aber als ein notwendiges Element derselben anerkennen) als theoretisches System ausgeführt, nicht eben anders ausfallen können, als er hier dargestellt ist.

Dasselbe, was wir von dem Verfasser der Reden über die Religion bemerkt, gilt auch von dem tiefsinnigen Naturphilosophen Baader und von Hülsen, der sich mehr dem Gebiete der Poesie zu nähern scheint, weil er sich stets auf demjenigen Gebiete oder Standpunkt befindet, wo das Höchste in reiner Klarheit allein sichtbar bleibt, alle Absonderungen und Einteilungen aber, auch die der Wissenschaft und Kunst, verschwinden. Es ist ein Verlust für die Philosophie, wenn solche Männer sich von der Litteratur zurückziehen.

In dem angewandten Idealismus ist die Ausbeute für die Kürze der Zeit desto größer gewesen. Fichtes Naturrecht ist seinem Inhalte nach allgemein bekannt und auch von allen, die es verstehen, immer als ein Meisterwerk der synthetischen Methode bewundert worden. Seine Schrift über den geschlossenen Handelsstaat kann als ein Muster gelten, wie ein Philosoph für dasjenige Publikum, welches sich für Politik zunächst interessiert, zu schreiben hat; überhaupt ist selten mit dieser Deutlichkeit und zugleich mit dieser Kürze geschrieben worden. In keinem Fache, die Wissenschaftslehre ausgenommen, erscheint Fichte so sehr als

1 f. Schleiermachers ... Religion, „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern." Berlin 1799; vgl. Haym 417 und Friedrich Schlegels Anzeige Athenaeum 2, 2, 288, Jugendschr. 2, 308. — Schellings „Darstellung meines Systemes der Philosophie", im März 1801 abgeschlossen, füllt das 4. Heft der Zeitschrift für spekulative Physik; vgl. Haym 654. — 15. Fr. Xav. v. Baader (geboren 27. März 1765 zu München, gestorben 23. Mai 1841) hat als Hauptvertreter der theosophischen Richtung von Schellings Lehre wesentlichen Einfluß auf die Ausbildung derselben genommen. Über den Fichteaner Aug. Ludw. Hülsen (geboren 1765 zu Premnitz in der Mark) vgl. Haym 445. — 23. Fichtes Naturrecht, „Grundlage des Naturrechts" (Jena 1796 II). „Der geschlossene Handelsstaat. Ein philosophischer Entwurf als Anhang zur Rechtslehre und Proben einer künftig zu liefernden Politik" (Tübingen 1800).

origineller Denker, und was besonders die letztgenannte Schrift betrifft, auch als tief durchdringender Beobachter, als in diesem. —

Schellings Naturphilosophie muß bei der krassen Empirie, zu deren Vernichtung sie bestimmt war, viel Widerspruch finden; es steht aber um so weniger zu fürchten, daß die Unwissenschaftlichkeit und Unwissenheit in diesem Fache den Sieg davon tragen werde, da Ritter zu gleicher Zeit das Beispiel einer Physik aufgestellt hat, die reine Empirie ist, und doch durch den Rigorismus der Methode die strengsten Forderungen an wissenschaftliche Form befriedigt. Wäre dieser Geist allgemein herrschend, so würde es keine zufällige Entdeckungen mehr geben, sondern nur absichtliche Erfindungen nach einer sicher fortschreitenden Methode.

Zu einer historischen Darstellung der Natur hat vorzüglich Steffens den Grund gelegt, in den Beiträgen zur Theorie der Erde. Der hier aufgestellte historische Gesichtspunkt ist nach unsrer Überzeugung der höchste; nur wäre es zu wünschen, daß Steffens seine Methode ändern möchte; er ist oftmals zu keiner rechten Synthesis der Empirie und der höhern Anschauung des Ganzen gekommen, sondern rohe Naturphilosophie und rohe Fakta stehen isoliert neben einander. Es wird dieses Werk außer seinem eigentümlichen Wert auch dadurch noch wichtiger, daß es Werners geognostische Theorie enthält.

Auch die schon einmal erwähnten Reden über die Religion können hierher wenigstens in so fern gerechnet werden, als das Licht der intellektuellen Anschauungen dadurch über eine Region verbreitet, oder vielmehr in dieselbe zurückgeführt worden, die als der vaterländische Boden, und die erste Heimat derselben zu betrachten ist, wiewohl sie, was man in der Folge kaum glaublich finden wird, gerade hier seit geraumer Zeit am wenigsten ihren wohlthätigen Einfluß geäußert hatte. Gewiß wird niemand, der dies Werk benutzt hat, sich fernerhin eine solche Trennung der Philosophie und der Religion einbilden können, die beide gleichsam zu entgegengesetzten Parteien machte, da sie doch nur in

3. Schellings Naturphilosophie, „Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" (Leipzig und Jena 1799). „Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie oder über den Begriff der spekulativen Physik und die innere Organisation eines Systems dieser Wissenschaft" (eb. 1799); beide Schriften sind ein „Notbau eines Systems der Naturphilosophie" (Haym 597). — Über Ritter siehe oben S. 289 zu Z. 17 f. — 14. Über Steffens siehe oben ebendaselbst. Seine „Beiträge zur innern Naturgeschichte der Erde. Erster [und einziger] Teil". Freiberg 1801; vgl. Haym 626. Über Werner gleichfalls oben S. 271 zu Z. 25.

Buchstaben und Form verschieden, im Geist und Wesen aber völlig identisch sind.

Aber auch auf viele andre Fächer und Gegenstände ist der Geist des Idealismus angewandt, und es sind solche Ansichten in Masse, selbst in allgemein gelesenen Journalen verbreitet worden, unter welchen wir hier besonders das Athenäum und die Propyläen erwähnen. Daß die letzteren in der bisherigen Form nicht fortdauern, ist um so mehr zu beklagen, da eine ausführlichere Entwicklung der durchaus neuen Klassifikation der Antiken nach den Epochen (die in den Horen zuerst mitgeteilt worden) unter die Wünsche jedes Altertumsfreundes gehörte; die vortreffliche und allgemeinfaßliche Darstellung so mancher sichrer und erprobter Kunstgrundsätze jeden Sachverständigen eben so sehr erfreuen, als die Kunstansichten eines so großen und kunsterfahrnen Dichters ihn schon historisch interessieren müssen. In dieser Zeitschrift scheint uns der eigentliche Ton des Vortrags getroffen zu sein, der in dieser Gattung der schickliche ist; in einem universellen Geiste nämlich zu denken und zu schreiben, so deutlich und klar als möglich, übrigens aber sorglos und ohne weitere Anmaßung. Das Athenäum hat auf eine kräftige Art mitgewirkt die Scheidung des Vortrefflichen und des Schlechten in der Kunst und Litteratur zustande zu bringen; es kann diese Zeitschrift in Rücksicht ihrer Universalität und ihres freien Geistes mit Nutzen als eine Einleitungsschrift zu der neuern Epoche der deutschen Litteratur überhaupt dienen, für diejenigen, welche dieselbe aus dem Grunde zu verstehen wünschen. Im Anfange derselben ist Kritik und Universalität der vorwaltende Zweck, in den spätern Teilen ist der Geist des Mystizismus das Wesentlichste. Man scheue dieses Wort nicht; es bezeichnet die Verkündigung der Mysterien der Kunst und Wissenschaft, die ihren Namen ohne solche Mysterien nicht verdienen würden; vor allem aber die kräftige Verteidigung der symbolischen Formen und ihrer Notwendigkeit, gegen den profanen Sinn. Mit Vergnügen bemerken wir, daß mehrere zuerst in den Ideen (im 5ten St. dieser Zeitschrift) vorgetragene Ansichten der

6 f. Über das Athenäum siehe Einleitung. — Die „Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe" (Tübingen, Cotta 1798—1800, III) sollten die klassicistischen Principien der Weimarer Schule in die bildende Kunst tragen. Über die Stellung der Romantiker zu den Propyläen vgl. J. Minor, Goethe-Jahrbuch 1889, 10, 217. — Heinrich Meyer, Goethes Freund, hatte in den Horen 1795 2, 29 veröffentlicht: „Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst." — 34. Über die Fragmentensammlung „Ideen" (Athenäum 1800, 3, 1, 4; Jugendschr. 2, 289) vgl. die Einleitung.

Art von mehreren Philosophen angenommen worden; und in die Denkart der Bessern übergegangen sind. Nächst den Journalen müssen vorzüglich noch die Übersetzungen und die polemischen Schriften zu dem gemeinschaftlichen Raine gerechnet werden, den man eben deswegen am besten durch den unbestimmten Namen Litteratur bezeichnet. Als Übersetzer hat Voß ein Beispiel rhythmischer Treue gegeben, was noch keines gleichen hatte; und der Shakespeare ist durch A. W. Schlegels Übersetzung bei den Deutschen einheimisch geworden, wovon die glücklichen Folgen immer mehr und mehr sichtbar werden müssen. Die Polemik ist gleichfalls mit dem größten Erfolg bearbeitet worden; Tiecks Zerbino bleibt in dieser Hinsicht ein klassisches Werk, wo die der poetischen entgegengesetzte Denkart mit aristophanischem Witze verfolgt, zugleich aber auch die romantische Poesie und die Verehrung derselben auf eine schöne Weise angedeutet ist; die Sonette, Epistel, Romanze und einige Lieder an der Ehrenpforte für Kotzebue können den vorzüglichsten burlesken Gedichten der Italiener und Spanier an die Seite gesetzt werden, wenn gleich das Drama weniger kunstreich und glücklich ist; das lehrreichste Werk dieser Gattung aber ist vielleicht das Leben Nicolais von Fichte, weil darin die Principien und der Ursprung der platten Denkart mit unvergleichlichem Scharfsinn gezeigt worden ist; nur wäre zu wünschen, der Verfasser möchte an dieses Werk die letzte Hand gelegt haben, damit es auch durch die Vollendung der äußern Form sich dem Gebiete der Kunst, dem es doch angehört, durchaus anschlösse. Man sieht, das Übergewicht in Rücksicht der verschiedenen Formen, in welchen die Polemik sich äußern kann, ist bis jetzt auf Seiten der poetischen. Zu den polemischen Schriften in dialektischer Form würde ich ein kleines Werk rechnen, wenn ich anders darüber reden darf, da es sich vorzüglich auf mich bezieht. Es sind die Briefe über die Lucinde (1800 bei Friedr. Bohn).

6. Voß, in der Jenaischen Allg. Litteratur-Zeitung 1796, Nr. 262—267 (S. Werke 10, 115) hatte Wilhelm Schlegel durch die große Recension von „Homers Werke von J. H. Voß. 4 Bde. Altona 1793" das Urteil der Romantik über die Thätigkeit Voßens formuliert. — 11 f. Ludw. Tiecks „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack" war als „gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers" in den „Romantischen Dichtungen" Jena 1799 1, 1 erschienen; vgl. Haym 103. — Über die Ehrenpforte siehe die Einleitung. — 20. „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen. Von Johann Gottl. Fichte. Herausgegeben von A. W. Schlegel." Tübingen, Cotta 1801. Als Pendant zur Ehrenpforte ist Fichtes Schrift der empfindlichste Schlag, den die Romantik gegen Nicolai richtete. Wilhelm Schlegels Einleitung: S. Werke 8, 140. — 31. Schleiermachers „Vertraute Briefe über die Lucinde" erschienen Lübeck 1799; vgl. Haym 519, Dilthey „Leben Schleiermachers" 1, 494.

Mir scheint es jedoch, die Verteidigung jenes Romans ist nur die äußere Veranlassung des Buchs, der eigentliche Zweck desselben aber reine Polemik gegen mehre allgemeingeltende moralische Grundsätze; und in dieser Rücksicht ist es gewiß sehr lobenswert. Im Stil und Einkleidung wird man einen gebildeten Schriftsteller gewahr. Noch fehlt es an einer umfassenden philosophischen Theorie des Kampfes zwischen dem guten und bösen Princip im menschlichen Geist mit Anwendung auf unsre Zeit. Beiträge dazu fanden wir in Fichtes Sonnenklarem Bericht, einer vortrefflichen polemischen Schrift. In keiner andern der Art fanden wir die Grenzbestimmung des Guten und des Schlechten so sicher und durchdringend gefaßt, und so klar und deutlich vorgetragen. Überhaupt ist jede der neuesten Schriften Fichtes, wenn sie auch dem Inhalte nach von den ältern nur relativ verschieden sein kann, durch die Form äußerst interessant. Er ist jetzt eigentlich Schriftsteller. Da er zuerst bloß als Erfinder und Stifter der Wissenschaftslehre auftrat, in der zweiten Epoche seiner Laufbahn aber mit der Anwendung derselben auf Naturrecht, Moral und Religion beschäftigt war, so scheint ihn gegenwärtig die litterarische Form und mit dieser die Popularität am meisten zu interessieren.

In der eigentlichen Kritik ist seit Wolfs unsterblicher Prüfung der homerischen Gedichte nichts Bedeutendes geschehen. Aber nach einem solchen Fortschritt kann die Wissenschaft auch eine Zeitlang ruhen; von meiner Kritik des Plato wird das nächste Stück Nachricht geben.

Wir kehren zurück zur Poesie, die wir zum Behuf der Beurteilung der neuesten Fortschritte einteilen wollen, wie die Alten ihre Philosophie; in die esoterische und exoterische, da jeder Unbefangene leicht durch Beobachtung oder auch durch Nachdenken wird finden können, daß diese beiden Tendenzen oder Zwecke wesentlich verschieden sind. Exoterische, jedem nicht ganz Verwahrloseten verständliche Poesie nennen wir diejenige, welche das

9. „Sonnenklarer Bericht über das Wesen der neuesten Philosophie.“ Berlin 1801. — 21 f. In der ... geschehen, Fr. Aug. Wolfs (1759—1824): „Prolegomena ad Homerum sive de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi. Vol. I. Halis Saxonum 1795.“ Vgl. Fr. Schlegels Aufsatz „Über die homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die homerischen Untersuchungen“ (Reichardts Deutschland 1796 4, 11, 124; Jugendschr. 1, 215). — Die „Kritik des Plato“ ist der letzte Rest der früher mit Schleiermacher geplanten Platoübersetzung (vgl. Friedrich an Schleiermacher 3, 341, an Wilhelm 525). Über die Platoübersetzung siehe die Einleitung.

Ideal des Schönen in dem Verhältnisse des menschlichen Lebens darstellt, und sich in der Sphäre desselben beschränkt, d. h. die dramatische. Esoterisch aber nennen wir diejenige Poesie, die über den Menschen hinausgeht, und zugleich die Welt und die Natur zu umfassen strebt, wodurch sie mehr oder weniger in das Gebiet der Wissenschaft übergeht, und auch an den Empfänger ungleich höhere oder doch kombiniertere Forderungen macht. Zu dieser Gattung würden wir nicht nur umfassende didaktische Gedichte rechnen, deren Zweck doch kein andrer sein kann, als der, die eigentlich unnatürliche und verwerfliche Trennung der Poesie und Wissenschaft wieder aufzuheben und zu vermitteln; oder solche Gedichte, deren eigentlicher Zweck es wäre, die Poesie auf ihre Quellen zurückzuführen, die Mythologie wieder herzustellen, und den alten Fabeln ihre Naturbedeutung wieder zu geben; sondern auch diejenige Poesie, welche davon ausgeht, das der Poesie entgegengesetzte Element des gemeinen Lebens zu poetisieren und sein Entgegenstreben zu besiegen, bei welchem Geschäft sie nicht selten die Form und das Kostüm desselben annehmen zu wollen scheinen kann; ich meine den Roman. Es ist vielleicht einer Mißdeutung unterworfen, wenn ich sage, daß jeder Roman nach Art eines Märchens konstruiert sein sollte, jede wahre Mythologie es aber unfehlbar ist, weil die nähere Anwendung dieses Satzes viele Modifikationen erfordern würde. Glücklicherweise aber kommt mir ein Beispiel zu statten, welches jedem, der es studieren will, meine Behauptung deutlich machen und ihm den Übergang vom Roman zur Mythologie zeigen kann. Es ist der unvollendet gebliebene Heinrich von Ofterdingen von Novalis. Hätte er den Cyklus von Romanen, den er, um die Welt und das Leben aus den wichtigsten verschiedenen Standpunkten des menschlichen Geistes darzustellen, entworfen hatte, vollenden können, so würden wir daran ein Werk besitzen, welchem für die Bildung und Erregung der Phantasie kein anderes an Nützlichkeit gleich kommen dürfte, und welches uns den Reichtum der Alten an philosophischen Dialogen weniger beneiden lassen würde. Denn auch diese Gattung können wir nicht anders als hieher stellen, und müssen sie der Poesie vindicieren, aber der esoterischen, die allerdings zugleich auch Philosophie sein soll. Daher erwähnen wir absichtlich erst an dieser

27. Novalis' (Fr. v. Hardenbergs) „Heinrich von Ofterdingen" erschien in dessen „Schriften. Herausgegeben von Fr. Schlegel und L. Tieck." Berlin 1802, B. 1.

Stelle Schellings Bruno, welcher als erster Versuch der Art in unsrer Sprache großes Lob verdient; noch größeres würde er verdienen, wenn statt einer bloßen Erinnerung an den Jordano Bruno, dieser vortreffliche Italiener selbst lebendig dargestellt wäre, in jener Umgebung eines schönen Zeitalters, da die Wiederauflebung der alten Philosophie, im Angesicht der alten Kunstwerke, genialische Männer zu einer intellektuellen Freundschaft vereinigte, und die großen Formen der Mystik aus der ältern christlichen Zeit wenigstens noch in Bruchstücken vorhanden waren. Auch wäre, was den Inhalt betrifft, zu wünschen, daß die vier philosophischen Ansichten, welche hier als die vier Weltgegenden der Wahrheit bezeichnet und dargestellt werden, alle gleich kräftig dargestellt, jede so reich als möglich begabt sein, und die übrigen drei in dieser Rücksicht nicht so sehr gegen den Realismus nachstehen möchten; da ein Werk der Art entweder nur durch die dialektische Stetigkeit (wie meist die Platonischen) oder durch die Universalität der Ansicht interessant und lehrreich werden kann.

Eigentlich didaktische Gedichte von großem Umfang, welche das Ganze des Idealismus in symbolischer Form darzustellen suchten, haben wir noch nicht aufzuweisen; aber doch manchen bedeutenden Versuch, der sich durchaus nur auf den Zweck und Begriff dieser Gattung bezeichnen läßt; z. B. die allegorische Elegie von Schiller, die zuerst in den Horen erschien, der Prometheus und der Bund der Kirche, von A. W. Schlegel, nebst mehrern andern Gedichten des letztern.

Für den Begriff einer mythischen Poesie überhaupt ist Tieck derjenige, welcher angeführt werden muß. So wie Goethe die Poesie zur Kunst gebildet hat, so strebt er hingegen überall, sie zu ihrer ursprünglichen Quelle alter Fabel zurück zu führen. Die Genoveva bleibt in dieser Rücksicht eine göttliche Erscheinung. Wenn das Pittoreske in der ersten, und das Musikalische in der zweiten Hälfte des Gedichts etwas mehr herausgehoben würde, so dürfte auch die dramatische Wirksamkeit desselben sichtbar werden,

1. „Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge." Berlin 1802; vgl. das wörtlich gleiche Urteil an Wilhelm 497. — 22 ff. die allegorische ... des letztern, Schillers „Elegie" (Horen 1795 10, 72) ist das später „Spaziergang" betitelte Gedicht. — W. Schlegels „Prometheus": Schillers Musenalmanach für 1798 49. S. Werke 1, 49; „Der Bund der Kirche mit den Künsten." Gedichte 1800 143. S. Werke 1, 87. — 29 ff. Die Genoveva ... verschwindet, L. Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva." Zuerst in den „Romantischen Dichtungen" (Jena 1800) B. 2; jetzt auch D. N.-L. 144, I, 105.

die jetzt vor der umfassenden Größe, und durch einzelne Zufälligkeiten verschwindet.

Die Aufnahme, die der Almanach von Tieck und A. W. Schlegel gefunden hat, beweist, daß es zwar im ganzen gar nicht an poetischem Gefühl bei dem Publikum fehlt, wohl aber an richtigen Begriffen über die Poesie, selbst an den ersten Grundbegriffen. Man scheint es so wenig zu wissen, daß höhere Poesie und Mythologie nur Eins ist, daß man sogar an einigen obgleich sehr schonenden und nur vorläufigen mythischen Versuchen Anstoß genommen hat; es müssen also diejenigen, welche sich damit beschäftigen, die Theorie der Kunst zu verbreiten, ihren Eifer, und wo möglich auch ihre Popularität verdoppeln, um die ersten Elementarbegriffe in Umlauf zu bringen.

Die Wunderbilder von Sophie Bernhardi verraten ein entschiedenes Talent für Dichtung und Versifikation; die zarte Empfindsamkeit und Schwermut, die das Ganze beseelt, ist um so schöner, da sie überall mit dem Kindlichen vereinigt ist. Die Prosa ist weniger gebildet, als die Verse, und das Ganze müßte vielleicht noch einmal gebildet werden, um so vortrefflich zu erscheinen, als es gedacht ist.

Der 7te Teil von Goethes neuen Schriften ist außer einigen noch nicht bekannten Liedern (einer Gattung, in welcher die Hand des Meisters immer vorzüglich glücklich erscheint) besonders dadurch interessant, daß hier die Elegien, Epigramme, Idyllen, als ein Ganzes vereinigt erscheinen, wie sie durchaus betrachtet werden müssen, um verstanden zu werden. Die Fortschritte der exoterischen oder dramatischen Poesie sind schon vorläufig erwähnt worden. Die Wirkung, welche Schillers Johanna von Orleans hervorgebracht hat, ist erfreulich, insofern sie die Fähigkeit beweist, die göttliche Schönheit dieses Süjets zu fühlen. Es ist ein Verdienst es gefunden und gewählt zu haben, denn es war Kühnheit nötig es auszuführen Die Veränderungen, welche der Verfasser mit der Geschichte vorgenommen hat, sind in seiner Manier notwendig gegründet, und dürfen daher durchaus nicht gemißbilligt werden. Es legte dieser Dichter das Interesse des Dramas überall in das Schwanken

3. „Musenalmanach für das Jahr 1802. Herausgegeben von A. W. Schlegel und Ludwig Tieck.“ Tübingen, Cotta 1802; vgl. die Einleitung. — 11. Sophie Bernhardi, Tiecks Schwester (vgl. Haym 20 u. ö.), „Wunderbilder und Träume in 11 Märchen.“ Königsberg 1802. — 21. „Goethes Neue Schriften“ erschienen in Berlin bei Unger 1792 ff. Der 7. Band wurde 1800 ausgegeben.

zwischen zwei entgegengesetzten Zuständen: so im Wallenstein, der nie zum Entschluß kommen kann, in der Maria Stuart, wo Leicester stets zwischen der Königin von Schottland, und der Königin von England zweifelt. Diesem gemäß mußte es wenigstens im Drama selbst, wenn auch nicht für den Dichter und Anschauer zweifelhaft erhalten werden, ob Johanna von einem guten oder bösen Geiste besessen, ob sie eine Heilige oder eine Zauberin sei; daher die Anklage des Vaters nach Shakespeare und ganz unhistorisch parteiischen Traditionen der Engländer, die Selbstanklage der Johanna, und ihre Liebe zum Lionell, — Achillische Grausamkeit gegen den Montgommery, — Erscheinung des schwarzen Ritters u. s. w.

Die Tendenz des Jon von A. W. Schlegel geht auf ein durchaus antikes Trauerspiel, sowohl dem Stoff, dem Geiste, als auch der strengsten Form nach. Ein solches besitzen wir noch nicht. Es würde die Grenzen der exoterischen und dramatischen Poesie freilich ganz überschreiten und verlassen (weil für diese Sphäre ein Drama aus dem antiken, von dem unsrigen den innersten Principien nach, verschiedenen Leben entweder flach und allgemein bleibt, oder, wenn es gründlich, tief und wahr ist, in den Motiven gewiß nicht verstanden wird, wenn es auch durch einen Schein von Verständlichkeit täuscht), für die mythische aber kein geringer Gewinn sein.

Der Zweck des Alarkos kann niemandem undeutlich sein; es soll ein Trauerspiel sein, im antiken Sinne des Worts,*) aber in romantischem Stoff und Kostüm. In wiefern der Zweck des Dichters erreicht sei, bleibt andern zu prüfen überlassen.

Von der französischen Litteratur kann gar nicht in dem Sinne die Rede sein, wie von der deutschen; aus dem Grunde, weil sie kein Ganzes ist. Physikalische Wissenschaften, schöne Litteratur und Gelehrsamkeit, alles das steht ganz isoliert neben einander da, und greift durchaus nicht gegenseitig ein. Doch werden einige allgemeine Betrachtungen über diesen Gegenstand hier nicht am unrechten Orte stehen.

Ganz anders betrachtet man die französische Litteratur in Deutschland, und ganz anders hier. Im Auslande scheint nichts

*) Vorzüglich nach dem Ideale des Äschylus.

liebenswürdiger und nichts interessanter, als die Produkte des Witzes, in denen die ursprüngliche Fröhlichkeit des französischen Charakters als geistreiche Bildung in der schönsten Blüte sich zeigt. Die kleinen Romane von Voltaire, die witzigen Werke oder Gedanken eines Diderot und Chamfort, Beaumarchais' Lustspiele, und unter den Romanen etwa der Faublas, das scheint uns das Vorzüglichste und Beste in der französischen Litteratur; und wollten wir ja auf ihre Philosophie uns einlassen, so würde der entschiedene Materialismus einiger französischen Philosophen ihrer fruchtbarsten Zeit als ein jugendlich kräftiger Irrtum eher unser Interesse und unsere Neigung an sich ziehen, als die trockne analytische Vernunft der Ideologie. Wollen wir uns aber selbst mit dieser Nation in ein philosophisches Verhältnis setzen, so dürfen wir uns doch nur an dasjenige halten, was sie selbst als Philosophie anerkennen, und müßten also in dieser Rücksicht der Ideologie den Vorzug geben. Die meisten Schriftsteller in diesem Fache sind sehr weitschweifig und daher schwer zu lesen. Das Werk des Senators Destutt Tracy (Projets d'Elements d'Idéologie etc.) ist das einzige, welches wir wegen seiner Kürze empfehlen können, und auch mit relativer Rücksicht auf seinen Standpunkt wegen der Präcision und des wissenschaftlichen Geistes. Die Ideologie soll auch eine Theorie des Bewußtseins sein, und wenn sie streng in diesen Grenzen bleibt, so kann sie wohl so wenig mit dem Idealismus streiten, als ein Streit zwischen der höhern Algebra und der ausübenden Arithmetik der vier Species möglich wäre. Daß das Bewußtsein in dieser Wissenschaft in einer ungleich niedrigern Potenz genommen und dargestellt wird, kann an sich nicht getadelt werden; ja wenn es möglich wäre (woran wir jedoch zweifeln), das Bewußtsein auf einer noch niedrigern Stufe zu ergreifen, so dürfte es eher als historisches Aktenstück zur Einleitung für den Idealismus nützlich, als demselben widerstreitend sein.

Eben so erhält die französische Tragödie für den Beobachter eine Wichtigkeit, die sie sonst nicht haben würde, durch den ungeheuern nicht zu berechnenden Einfluß, den sie auf die Bildung, Beredsamkeit und Denkart der Franzosen hat, und den man nur

18 f. Destutt ... Idéologie etc., Antoine Louis Claude Graf Destutt de Tracy (1754—1836), als Politiker ein Freund Lafayettes, als Philosoph Sensualist der Richtung Condillacs. Sein Hauptwerk ist: „Éléments d'idéologie." Paris 1801—1815. V.

in Paris ganz überschauen lernen kann; jene originellen Witzeswerke hingegen werden von den Franzosen selbst grade am wenigsten anerkannt und geschätzt. Uns in ein polemisches Verhältnis gegen die Tragödien des Corneille und Racine zu setzen, würde, glaube ich, ebenso verkehrt und ungegründet sein, als wollte man gegen die Ideologie streiten. Interessanter würde es sein, das Phänomen in seiner ganzen Umgebung und lebendigem Einfluß zu ergreifen und zu erklären.

Von einem Ganzen der französischen Litteratur kann, wie schon gesagt ist, nicht die Rede sein; von den einzelnen Teilen aber dürfen wir dem Leser unter den angegebenen Rubriken befriedigende Auskunft versprechen; und es wird dieselbe vielleicht meistenteils in einer Apologie, d. h. Aufklärung, bestehen, gegen die gar zu große, nicht mit gehöriger Sachkenntnis verbundene Geringschätzung der französischen Litteratur in Deutschland. Doch sind diese Rubriken, Witz und Materialismus, Ideologie und Schauspiel immer nur noch subjektiv aus dem Standpunkte eines Deutschen aufgefaßt, für den Poesie und Philosophie die Pole jeder Litteratur sind, und der also überall wenigstens die Analoge davon aufzufinden strebt.

Davon abgesehen würde es richtiger sein, die Chemie und die Beredsamkeit als die beiden Hauptzweige der französischen Litteratur zu betrachten. In beiden Fächern kann die französische Nation mit nicht geringem Ruhme auftreten, und es läßt sich jetzt um so eher Rechenschaft von dem geben, was sie darin geleistet haben, da die französische Chemie nach dem Eintritt des Galvanismus in ihr Gebiet füglich als ein geschloßnes Ganzes betrachtet werden kann; die Beredsamkeit der Franzosen aber einen klaren und allgemein verständlichen Mittelpunkt an Rousseau hat, aus dessen Quellen mehr oder weniger die besten Redner der Revolution geschöpft haben, deren Zeit jetzt auch vorüber ist.

Recensionen aus den Heidelbergischen Jahrbüchern.

I.

Über das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiete der Freyheit. In öffentlichen Vorlesungen, gehalten zu Erlangen im Sommer-Halbjahre 1805. von J. G. Fichte. Berlin 1806. in der Himburgschen Buchhandlung. 8. (1 Rthlr.)

Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. Dargestellt von J. G. Fichte in Vorlesungen, gehalten zu Berlin im Jahre 1804—5. Berlin 1806. Im Verlage der Realschulbuchhandlung. 8. (1 Rthlr. 8 ggr.)

Die Anweisung zum seligen Leben, oder auch die Religionslehre. Durch J. G. Fichte, in Vorlesungen gehalten zu Berlin, im Jahre 1806. 8. (1 Rthlr. 16 ggr.)

Die Kraft, mit welcher Hr. Fichte vor mehr als zwölf Jahren zuerst in den Gang des Forschens und Wissens eingriff, wird in der Geschichte der deutschen Litteratur unvergeßlich bleiben. Wenn das wesentliche Verdienst dieses ersten Einwirkens darin bestand, daß Hr. Fichte die in der Denkart des Zeitalters begründete

Von den im folgenden abgedruckten Recensionen ist die Autorschaft nur bei der Anzeige von Büsching-v. d. Hagen zweifelhaft. Daß sie Friedrich zuzuschreiben ist, glaube ich z. St. erwiesen zu haben. Weitere Recensionen dürfte Fr. Schlegel nicht geliefert haben; die Nachgeschichte seiner Stolberg-Recension scheint ihn abgeschreckt zu haben (vgl. diese). — 1 f. Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur. Erster Jahrgang. Erste Abteilung. Theologie, Philosophie und Pädagogik. Heidelberg, bei Mohr und Zimmer. 1808. I, 129. Über Friedrichs Beziehungen zu Fichte siehe oben S. 267 zu Z. 32. — 14 f. Die Kraft . . . eingriff, da Fichtes Erstlingsschrift „Versuch einer Kritik aller Offenbarung" Königsberg 1792, also sechzehn Jahre vor Schlegels Recension erschien, so scheint es, als ob Schlegel erst die Schrift „Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie" (Weimar 1794) und die gleichzeitige oben a. a. O. angeführte als thatsächlichen Anfang seiner philosophischen Laufbahn bezeichnen wollte. Wirklich schreibt er an seinen Bruder Wilhelm über die „Kritik aller Offenbarung", welche für eine Schrift Kants gehalten worden war und dadurch ihren Verfasser zu einem berühmten Manne im Handumdrehen gemacht hatte: „Höre, ich liebe und ehre, wo es geschieht, mit Leib und Seele, aber nicht blöd. Der Ursprung der Sprache [„Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprunge der Sprache" Philos. Journal 1795 1, 255 ff. 287 ff] ist nicht von dem unsterblichen Grundleger Fichte, sondern von dem Offenbarer, der durch ein lächerliches Versehen berühmt wurde." (S. 252 vom 30. Jan. 1796.)

empirische Beschränktheit, welche Kant noch hatte stehen lassen, die Kantianer aber noch weiter ausgedehnt und noch mehr befestigt hatten, bis auf die Wurzel zerstörte; und daß er zugleich zeigte, welche mächtige Wirkung ein freierer und kühnerer Gebrauch der Idee des Unendlichen hervorbringen könne, so mußte ihm dies freilich Feinde in Menge zuziehen. Diese ersten Feinde haben sich nun größtenteils zerstreut oder beruhigt; dagegen haben die, welche anfangs als gemeinschaftliche Mitwirker und Nachfolger eines Sinnes mit Fichte zu sein schienen, sich jetzt größtenteils von ihm getrennt, oder sind seine Gegner geworden; woraus wenigstens erhellt, daß die geglaubte Übereinstimmung keine reelle war, sondern nur in polemischer Hinsicht und im gemeinschaftlichen Gebrauch gewisser Formen und Methoden stattfand. Freilich hat sich seit jener Zeit, wo Fichte zuerst auftrat, manches verändert; die Naturwissenschaft auf der einen, die Erkenntnis der Geschichte und der Kunst auf der anderen Seite wachsen unaufhaltsam fort, ohne sich durch den gebieterischen Zuruf der beschränkenden Philosophen: Bis hieher und nicht weiter, in ihrem großen Lauf hemmen zu lassen. Außerdem aber bringt freilich in Deutschland, so wie jeder Frühling eine andre Generation von summenden Insekten, so auch jede Ostermesse einen neuen Schwarm junger Metaphysiker ans Licht, die sich bald um diesen bald um jenen Honigkorb versammlen, und ihre Teilnahme an den Ideen durch ein recht absolutes Bewundern, oder ebenso absolutes Heruntersetzen am besten zu bewähren glauben. — Viel einfacher, aber im Grunde doch allgemeiner und richtiger beurteilt das größere Publikum den Wert eines jeden, und also auch des philosophischen Autors, einzig und allein nach dem Maß seiner eigentümlichen und selbständigen Geisteskraft, nach dem würdigen und zweckmäßigen Gebrauch des Talents für die Wissenschaft, für Welt und Vaterland und nach der Kunst und Vortrefflichkeit der Darstellung und des Stils.

Gewiß muß in dieser Rücksicht die Art, wie Hr. Fichte durch vorliegende drei Werke wieder in die Litteratur eintritt, ein sehr allgemeines Interesse haben, und um so mehr Aufmerksamkeit erregen, wenn die ihm eigentümliche Ansicht, die eigentliche Grundidee seines Systems, hier zwar nicht an sich wesentlich verändert, aber doch in einer andern Form, und vielleicht auf einer höheren Stufe der Entwickelung sich darstellt. Diese Grundidee der Fichteschen Lehre an sich, und in ihrem Verhältnis zum Zeit-

alter, so deutlich als möglich darzulegen, ist der Zweck der Recensenten bei der gegenwärtigen Beurteilung.

Hr. Fichte nennt die drei vorliegenden Werke, in der Vorrede zur Religionslehre, ein Ganzes, wovon eben diese der Gipfel sei. Dieser Angabe und den Gegenständen der zusammengehörenden Werke selbst nach dem Bedürfnis unseres Vorhabens folgend, betrachten wir die Fichtesche Lehre, erstens im Verhältnis zum Zeitalter, sodann, im Verhältnis zum Christentum und zur Religion; und endlich, an und für sich, nach den verschiedenen Epochen ihrer Entwickelung. — Die Schrift über das Wesen des Gelehrten, so zweckmäßig sie für ihren nächsten akademischen Wirkungskreis berechnet sein mag, konnte uns bei dem einmal gefaßten Gesichtspunkte fast nur als Ergänzung der andern beiden Schriften interessieren, unter denen wieder die über das selige Leben bei weitem die wichtigste und reichhaltigste ist.

Die Fichtesche Lehre im Verhältnis zum Zeitalter.

Wir fangen mit dem an, was am meisten äußerlich ist, oder doch zu sein scheint: mit der Darstellung und Schreibart; was aber als Medium der Mitteilung sehr in Betracht kommt, wenn vom Verhältnis einer philosophischen Lehre zum Zeitalter die Rede ist. — Wenn einige Philosophen die abkürzende Chiffernsprache, deren man sich zur Bequemlichkeit des mündlichen Vortrags bedient, auch in solchen Schriften, die mehr, als gedruckte Hefte sein sollen, und selbst da, wo sie selbst darnach zu streben scheinen, durchaus nicht los werden können; wenn andre, sobald sie nur an Stil denken, auch sogleich in einen unerträglich zwanghaften Gräcismus verfallen, so ist Fichte von beiden entgegengesetzten Fehlern durchaus frei. Waren dagegen auch solche, die seine Beredsamkeit zu schätzen wußten, und stellenweise vortrefflich fanden, sonst wohl der Meinung, daß sie bisweilen, besonders in populären Schriften, in leere Deklamation ausarte, so sind die gegenwärtigen Schriften diesem Vorwurfe, der eine oder die andere trifft, nicht so ausgesetzt. Beide Schriften, die über das Zeitalter, und die über das selige Leben, besitzen im hohen Grade die ersten Eigenschaften eines guten Vortrags; nämlich die, den Leser lebendig anzusprechen, den Geist zu erregen und in Bewegung zu versetzen.

29 ff. Waren dagegen ... ausarte, vgl. oben S. 314 zu Z. 14 f.

Einzelne Nachlässigkeiten, an denen es ihnen, da es wirklich gehaltene Reden sind, nicht fehlen mag, überlassen wir andern aufzusuchen. Der wissenschaftliche Leser wird vielleicht bei der großen Klarheit die Kürze vermissen; doch in einer Rücksicht ist es vielmehr gut, wenn hier in Betreff der Verdeutlichung eher zu viel als zu wenig geleistet worden. Sollte es sich nämlich finden, daß es Fichten durchaus nicht gelungen sei, seine eigentliche Idee an einen der mit ihm oder nach ihm Philosophierenden zu bringen, sondern daß er bloß durch die Resultate seiner Denkart in das Zeitalter eingegriffen, und auf dasselbe gewirkt habe, so können wir um desto gewisser sein, daß dies nicht an der in dieser Rücksicht vortrefflichen äußern Darstellung liegen könne, von der freilich die tiefer liegende innere Form noch unterschieden werden muß. Es kann diese Äußerung übrigens wohl niemand befremden, der mit der Geschichte der Philosophie und des menschlichen Geistes nur einigermaßen bekannt ist, da die Beispiele in ihr nicht selten sind, daß die Hauptidee eines Denkers selbst von denen, die ihm am nächsten standen, in eine ganz andere verwandelt ward, und nur dem äußern Scheine nach dieselbe blieb; oder daß ein erfinderischer Geist nur durch die Außenwerke und Resultate seiner Ansicht auf andere einwirkte, während das Princip, die Idee, um die es ihm selbst eigentlich zu thun war, von keinem aufgenommen und weiter fortgeführt ward. Resultate der Fichteschen Philosophie waren die schon erwähnte polemische Wirkung gegen die empiristische Beschränktheit der Kantianer, und überhaupt des Zeitgeistes; vorzüglich aber war es jene ihm eigne wissenschaftlich revolutionäre, zum Teil mathematische, zum Teil dialektische Methode, die zu einer neuen und höheren Art zu philosophieren den ersten Anstoß gab. Es überschritt die Wirkung, die er in dieser Hinsicht hervorbrachte, vielleicht seine eigne Absicht, und es zeigt sich jetzt deutlicher noch als ehemals, wie die neue Art von Beschränktheit, die er an die Stelle der Kantischen gleich anfangs setzen zu wollen schien, mit seiner ursprünglichen Idee mehr als zufällig zusammenhing. Die meisten der damals mit ihm gemeinschaftlich Wirkenden bemerkten dies gar nicht, oder nahmen doch in der Folge keine Rücksicht darauf.

Betrachten wir sein ganzes Verhältnis als Schriftsteller zum Zeitalter, so glauben wir es seinem eignen Sinne gemäß zu charakterisieren, wenn wir es auf jene strenge Rechtlichkeit und

negative Gesetzlichkeit beziehen, die er als die zweite in der Reihe der fünf Weltansichten darstellt und Stoicismus nennt. Ist dieses Verhältnis denn auch nach der stoischen Weise etwas hart und schroff, so kann doch ein Mann, je mehr er dieser einmal behaupteten Gesinnung treu bleibt, um so mehr auf die Achtung rechnen, die dem Mann von Charakter auf die Dauer sicher zuteil wird. Wollen dagegen andre behaupten, es gebe, und könne keinen Stoiker geben, der nicht zu Zeiten seinen Grundsätzen untreu werde, und aus dem nach diesen Grundsätzen gebildeten Charakter falle, so fühlt Rec. ebensowenig Beruf, die Behauptung im allgemeinen zu bestreiten, als in der litterarischen Handlungsweise eines Mannes, dessen Talent und Charakter er bei einer totalen Verschiedenheit der Ansicht, schon oft mit Achtung und Neigung anzuerkennen, sich zur Freude machte, das Einzelne aufzusuchen, was etwa mit dem aufgestellten Charakter nicht ganz in Übereinstimmung zu sein scheint. Nur in einer Hinsicht, wovon gleich mehr die Rede sein wird, wird sich Rec. erlauben den Wunsch zu äußern, daß Hr. Fichte litterärisch anders verfahren haben möchte, als er verfahren hat.

Die Schilderung, welche Fichte vom Zeitalter entwirft, ist eben nicht günstig; doch wird jeder, dem Zeitgeschichte und Leben nicht fremd sind, in den meisten einzelnen Zügen der Schilderung den denkenden und scharfsehenden Beobachter erkennen; nur das eigentliche Wort des Rätsels, den Zusammenhang des Ganzen, dürfte man vermissen, weil dieser eben viel tiefer liegen mag, als in einem solchen Umriß der Geschichte a priori. Vielleicht daß auch Hr. Fichte dem gegenwärtigen Zeitalter in dem Ganzen nicht die wahre Stelle anweist, indem er es in die Mitte des Ganzen setzt, und etwa diejenige Ansicht richtiger ist, welche dafür hält, daß wir von den drei Weltaltern schon über die Mitte hinaus, im Übergang vom zweiten zum dritten Weltalter uns befinden. Doch darüber nach dem Schema jener Vernunftentwickelungen zu streiten, dürfte nicht weiter fruchtbar sein; wir übergehen diese, da sie, obwohl mit dem Wesentlichen der Fichteschen Lehre zusammenhängend, doch unstreitig nur die leichtesten Außenwerke derselben bilden, und nehmen in der Folge nur auf diejenigen historischen Ideen und Ansichten des Verf. Rücksicht, die ein individuelles Gepräge haben, wie die Ansicht vom Christentum, und was damit in Beziehung steht, vom Normalvolk. Nur das Eine bemerken wir bei Gelegenheit jener so ungünstigen Charakte-

ristik des Zeitalters. Man sollte bei solchen Darstellungen und strengen Beurteilungen das Zeitalter und den Zeitgeist sorgfältig unterscheiden. Das Zeitalter ist, kann man in einem gewissen Sinne sagen, von Gott, und man sollte nicht anders als mit Achtung davon reden. Wir verstehen darunter eben dasjenige, was den meisten unbewußt und verborgen bleibt, oder wenn es ihnen ja in einzelnen Augenblicken und Erscheinungen klar wird, ihnen dann als furchtbares Verhängnis oder Strafgericht erscheint, während der tiefer Forschende die lenkende Vorsehung darin erkennt; um so deutlicher, je mehr er den inneren Zusammenhang und das Verhältnis dieses Zeitalters zu allen andern einsieht. Der Zeitgeist aber ist, größtenteils wenigstens, Menschenwerk, kann sogar geleitet werden von der Willkür herrschender Naturen, oder wird als Resultat allgemeiner Schwäche und Thorheit, zum Spiel der Mode. Auch dieser Zeitgeist ist noch in mehrere Kräfte von verschiedener Richtung und Dignität geteilt.

Für die Beziehung auf die Fichtesche Charakteristik des Zeitalters ist es hinreichend, an jene einfache Einteilung in die große Majorität aller derer, die nicht über die gemeine Aufklärung hinaus sehen, und in die kleine Minorität derer, die auf irgend eine Weise über jene Grenze hinaus ein höheres und höchstes Übersinnliches zu erringen trachten, oder zu besitzen glauben; deren Geist als Spätling einer vergangenen, als Vorläufer der künftigen Zeit, oder weil er über alle Zeit sich erhoben hat, der ihrigen nicht mehr ausschließend angehört, zu erinnern. Jene Majorität ist in der Fichteschen Darstellung zunächst gemeint. Die Minorität zerfällt nach ihm wieder in eine wahre echte, und eine falsche unechte; jene der seinigen ähnliche, im Grunde aber ganz davon verschiedene Denkart und Philosophie. Hierauf gehen wir ausführlich ein, denn daraus wird sich am besten bestimmen lassen, in welchem Verhältnis die Fichtesche Lehre zu dem Zeitgeist eigentlich stehe, und in wie fern sie mit der Denkart der Majorität und mit der Minorität übereinkomme oder nicht. Anderntteils ist zum ersten und gleichsam äußern Verstehen eines Systems nichts so wesentlich als die sorgfältige Absonderung von einer, dem Anschein nach verwandten, und doch wesentlich verschiedenen Ansicht.

Wir folgen dabei Hrn. Fichtes eigenen Bestimmungen. Er findet im Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit eine Philosophie neben der seinigen, die ihr zwar, auch auf das Übersinnliche gehend,

in den Augen des Volkes ähnlich, aber doch mit dem grundbösen Gebrechen der Schwärmerei behaftet sei. Der Hang zur Schwärmerei sei eines der wesentlichen Merkmale eines solchen Zeitalters. Die Neigung, das Alte bloß deswegen, weil es alt, das Unbegreifliche bloß deswegen, weil es unbegreiflich sei, aufzusuchen und zu verteidigen, sei die natürliche Reaktion des Zeitalters gegen sich selbst, dessen Charakter es übrigens ist, alles mit Händen sinnlich greifen zu wollen. Besonders aber greift er in dieser Beziehung die Naturphilosophie an; wir wollen versuchen, die eigentlichen Punkte des Streites zu bestimmen.

Hr. Fichte behauptet, 1) die Natur als tote Sinnenwelt und bloßer Niederschlag der Reflexion sei das eigentliche Nichtsein, ein durchaus nichtiges und ganz und gar ungöttliches Scheinwesen; bloß Hemmung und Schranke des sich ins Unendliche fortentwickelnden Geistes. Dieses ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Lehre, und findet sich, wiewohl mit einiger Verschiedenheit des Ausdrucks, in allen seinen Schriften, auch in den früheren wieder. — Dagegen geht nun die deutsche Physik, oder Naturphilosophie aus von der Idee einer nicht toten, sondern durchaus belebten und beseelten Natur; und eben dadurch unterscheidet sich die deutsche Physik von der ihr zunächst vorhergehenden, im Auslande zum Teil noch herrschenden toten und mechanischen Ansicht der Natur. Dennoch ist dieser scheinbare Gegensatz und Streit eben nur ein scheinbarer. Hr. Schelling hat es in seiner Schrift gegen Fichte zur Genüge dargethan, daß die Natur, welche der Naturphilosoph und jeder tiefere Physiker meint, durchaus nichts gemein hat mit jener objektiven Sinnenwelt, deren Schein aus der Form der Reflexion entsteht, und deren Nichtigkeit man gern zugiebt; jene Natur aber, welche insofern sie eine Darstellung der Gottheit ist, oder wie man sonst die Behauptung ausdrücken will, daß sich Göttliches in ihr finde, und sie also der höchsten Realität teilhaftig sei, kommt in Fichtes System gar nicht vor, weil das Wissen, als einzig mögliche Art des Daseins oder Offenbarung des ursprünglichen Seins die Stelle derselben einnimmt. Er ignoriert und leugnet sie, was aber freilich keinen wahren Streit begründen kann. Von dieser Seite stehen also die Fichtesche Philosophie

24. Hr. Schelling ... Fichte, „Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre." Tübingen 1806. Daß Fr. Schlegel in seiner Verteidigung der Naturphilosophie für die Romantik, also pro domo sua, spricht, ist klar; vgl. auch Raich zu Dorothea 1, 210.

und die Naturphilosophie nur in einem scheinbaren Gegensatz, eigentlich aber in gar keiner Berührung. Ist in der Klage gegen Fichte aber etwa die stillschweigende Forderung enthalten, die Natur und die Gottheit nach der Weise des Spinoza zu identifizieren, so trifft der Tadel und der Angriff nicht bloß ihn, sondern alle, die seit Plato in der Philosophie einen Namen haben, die einzige Sekte der eigentlichen Pantheisten ausgenommen.

Von der anderen Seite hat die Fichtesche Naturverachtung und Naturentseelung nicht bloß die jetzigen philosophischen und alle tiefere Physiker gegen sich, sondern das ganze Altertum ohne Ausnahme; ferner die noch unverdorbenen Naturmenschen, und die Dichter und Künstler aller Zeiten und Nationen. Alle diese sind mehr oder minder Hylozoisten, und betrachten die Natur als ein durchaus belebtes und beseeltes Wesen. Eines Sinnes mit Hrn. Fichte hingegen sind einige vorzüglich ausländische Physiker der jetzigen, und der zunächst vergangenen Zeit, die einer durchaus toten und mechanischen Ansicht folgen; und endlich diejenige Klasse der Menschen des jetzigen Zeitalters, welche alles nur als Mittel, toten Stoff, und Werkzeug für die Zwecke des berechnenden Verstandes betrachten; wovon jedoch noch alle die, welche durch Alter, Geschlecht, unverbildeten Stand, lebhaftere Triebe, anders fühlen und denken, abgerechnet werden müssen. In wiefern die Fichtesche Naturverachtung der christlichen Ansicht von der Nichtigkeit der Welt nur scheinbar, oder wahrhaft ähnlich sei, wird in der Folge klar werden; wenigstens sollten wir denken, daß einer so durchaus armseligen und toten Welt zu entsagen, sie als nichtig zu erkennen, und in der That zu vernichten, weder ein schweres noch ein würdiges Opfer sein könne.

Wir kehren zurück zu der Betrachtung des eigentlichen Streitpunkts. Hr. Fichte beschuldigt 2) die Naturphilosophie der Naturvergötterung und jener Schwärmerei, die als ein wesentlicher Charakter des Zeitalters angegeben wird, behauptend, daß alle Schwärmerei Naturschwärmerei sei; welcher Satz zwar mit dem obigen, von der Nichtigkeit der Natur, zusammenhängt, aber doch noch in der Betrachtung davon abgesondert werden muß. Hier ist es nun vorzüglich, wo wir gewünscht hätten, daß er den Streit durchaus nicht auf die Weise begonnen haben möchte, wie es geschehen ist. Doch betrifft auch diese Kritik nur das Wissenschaftliche des Streits, wenn es anders als ein solcher angesehen werden

kann. Das Persönliche desselben sehen wir als für uns nicht vorhanden an. — Weil indessen diese Frage von dem Verhältnis der Schwärmerei zur wahren Philosophie für das ganze Zeitalter die höchste Wichtigkeit hat, so schien es uns notwendig, dies Verhältnis nicht mit Stillschweigen zu übergehen.

Zuerst können wir Hrn. Fichte gar nicht beistimmen, wenn er in Beziehung auf Religion, Schwärmerei für das eigentliche Grundübel des Zeitalters hält; wir finden es vielmehr nur allzu offenbar in den verschiedenen Arten, die Religion bloß oberflächlich und ganz äußerlich zu nehmen; sei es nun die Gestalt einer bloß politischen, und nur den Zwecken des Staates dienenden Religion, wobei die innere Irreligion wohl gar freimütig genug kund gegeben wird, oder jene etwas höhere, im Grunde aber auch ganz oberflächliche bloß ästhetische Religion vager Gefühle, und Anschauungen des Göttlichen, wobei es im Innern kein rechter Ernst ist, zu welcher Form besonders in dem deutschen Zeitgeiste der vorherrschende Hang sehr sichtbar ist. Es gilt hier ganz eigentlich was Hr. Fichte sagt, daß das höhere Leben sich nur erst an den äußern Grenzen, in den entferntern Gliedern zu regen beginnt, noch nicht bis zum Mittelpunkt hindurchgedrungen ist. Dies würden wir aber nicht Schwärmerei, sondern Seichtigkeit und Schwäche nennen; Mangel an Religion, wobei jedoch die Überzeugung von ihrer Notwendigkeit, und hie und da eine Regung des innern Bedürfnisses nach ihr sich zu melden anfängt. Kennzeichen des Verderbens ist auch hier: jene falsche Universalität (ein wesentlicher Charakterzug aller zerstörenden und anarchischen Zeitalter), welche durch ein gleichgültiges und kraftloses Nebeneinandersein des Entgegengesetzten, und in allerlei Mischungen und bloß äußerlichen Nachbildungen sich kund giebt, aber weder festzuhalten was unvergänglich sein sollte, noch auch Eignes zu begründen und zu gestalten vermag. Den Beweis dieser Behauptung wird man uns wohl erlassen, da fast die ganze Zeitgeschichte ein fortgehender Beleg für jene Erscheinung einer bloß politischen, oder bloß ästhetischen Religion ist. — Behauptet Hr. Fichte nun etwa, daß jede pantheistische Ansicht und Philosophie zu nichts Höherem als einer solchen bloß ästhetischen Religion führen könne, weil die Grundidee des Pantheismus nur in der Welt der Erscheinung und Phantasie gültig und anwendbar sei; daß die Natur und die Gottheit nach der Weise des Spinoza zu identifizieren, ein durchaus

verwerfliches System sei, so würden ihm darin wohl alle beistimmen, welche über die ersten Schwierigkeiten der Spekulation hinaus sind. Wollte er die Philosophie des Zeitalters einmal von dieser Seite berühren, so war das einzige Wesentliche, worauf es eigentlich ankam, statt unbestimmter Beschuldigungen, eine ausführliche und gründlich wissenschaftliche Widerlegung des Spinoza. Mit diesem steht oder fällt ja doch wohl alles, was Hr. Fichte sich gern aus dem Wege schaffen möchte. Den Spinoza bloß mit Klugheit zu umgehen wie Leibniz, oder gar nicht von ihm zu wissen, wie Kant, hilft ohnehin nicht, und wird sich an jeder Philosophie, die Metaphysik sein will, ohnfehlbar rächen. Durch diese Richtung des Streites wäre nicht nur das Persönliche desselben ganz vermieden worden, sondern es wäre auch kein geringer Vorteil gewesen, statt einer Mehrheit von teils doch nicht unwesentlich abweichenden, teils noch unvollständigen Darstellungen ein in Rücksicht der Form und Konsequenz durchaus vollendetes System vor sich zu haben. Auch dadurch hat Spinoza für die philosophische Kritik einen sehr hohen Wert, daß er uns ein ganz reines Exemplar der in der Geschichte des Menschengeistes so merkwürdigen pantheistischen Denkart darstellt. Dies ist bei den Neuern durchaus nicht der Fall, so sehr verbreitet auch den spinozistischen ähnliche Ansichten und Grundsätze zu einer Zeit sein mögen, — wo man sogar das Christentum mit dem Spinoza zu allerlei seltsamen Religionsmischungen hat amalgamieren wollen. Eine so strenge Einfachheit der Denkart und des Systems, wie in dem Pantheismus des Spinoza, die überall selten ist, kann in unserem nach Universalität strebenden, nichts so sehr als Einseitigkeit fliehenden Zeitalter noch weniger gefunden werden. Dies bestätigt sich auch durch die eminentesten Beispiele der deutschen Philosophie. Sehen wir Lessing z. B. mit einer allgemeinen Vorliebe für den Spinoza, Schelling mit den metaphysischen Grundsätzen desselben, bald darauf Ideen der ältesten orientalischen Philosophie verbinden und annehmen, so kann dies zwar denjenigen befremden, der bloß die große Verschiedenheit und wesentliche Unvereinbarkeit der beiden Systeme, nicht aber die mannigfaltigen Übergänge und Mittelstufen im Auge hat, die zwischen beiden stattfinden können, und im Fortgange der asiatischen Philosophie auch wirklich stattgefunden

20 ff. Dies ist ... wollen, mit Bezug auf die spinozistischen Schriften Lessings, Herders und F. H. Jacobis.

haben, und der nicht eingedenk ist, welch ein hoher Grad scheinbarer Übereinstimmung auch des Verschiedenartigsten durch systematische Kunst hervorzubringen möglich ist. So viel ist aber wenigstens einleuchtend, daß keiner der genannten Philosophen ein eigentlicher Spinozist im strengsten Sinne sei, oder heißen könne. — Doch wir setzen die zum Teil noch im Werden und in ihrer Entwicklung begriffenen Systeme der neuern Philosophie lieber ganz beiseite, und suchen vielmehr zu bestimmen, wie sich Spinozas Philosophie oder der reine Pantheismus an und für sich zur Schwärmerei verhalte, in wiefern also der Vorwurf, welchen Hr. Fichte dem Zeitalter macht, wenigstens durch die Vorliebe für diese Denkart bestätigt wird. — Die Idee des Absoluten (um uns der neuern Terminologie zu bequemen) kann auf eine zwiefache Art ergriffen werden: entweder mit der Vernunft, in dem Versuch, die Totalität der ideellen und reellen Thätigkeit von der ersten Identität bis zur letzten Differenz zu konstruieren. Wie dieses besonders bei Nachahmenden, die sich immer nur an die Form halten, ohne den Geist zu fassen, zu einem leeren Formelwesen, zu metaphysischer Verwirrung und endlich vollkommen dialektischer Leerheit Veranlassung geben könne, ist wohl zu sehen, wie daraus aber Schwärmerei werden solle, begreifen wir nicht. Dieser transcendentalen Vernunftansicht des Absoluten steht eine andere entgegen, die man die absolute nennen könnte, wo alles Konstruieren völlig aufhört, und die chaotische Fülle, die selbst der Phantasie angehört, auch keine andere Gestaltung und Einheit leidet als die von ihr gegebene. Es wird vollkommen deutlich sein, was hier gemeint sei, wenn wir hinzufügen, daß ein solcher Pantheismus der Phantasie aller alten Mythologie zum Grunde liege, die größtenteils aus ihm hervorgegangen ist. Die systematische Ansicht des Spinoza steht zwischen den beiden erwähnten in der Mitte, und kann sowohl auf die eine als auf die andre gedeutet werden. Behauptet Fichte nun, daß dieser Pantheismus der Phantasie die Quelle aller Schwärmerei sei, so stimmen wir ihm vollkommen bei, indem es in der That keine andere Quelle derselben giebt als die Phantasie, wenn sie sich selbst überlassen, nur in ihrer Kraft abgesondert wirkt. Was unser Zeitalter betrifft, so wird wohl auch von dieser Seite die Gefahr der Schwärmerei nicht so groß sein, denn kaum dürfte bei einem oder dem andern eine Spur dieser Ansicht der absoluten Phantasie einzeln gefunden werden, während jede neue

Manier in der Kunst des dialektischen Konstruierens leicht eine Schar von oberflächlichen Nachahmern findet.

Will Hr. Fichte aber die Phantasie selbst, weil sie in Schwärmerei ausarten kann, mit der Wurzel aus dem menschlichen Geiste ausreißen, so dürfte dies weder möglich, noch wenn es möglich wäre, eine solche Strenge heilsam sein. Haben ja doch die strengsten christlichen Philosophen die alte Mythologie, welche sie als angebliche Religion ganz entschieden verwarfen und verabscheuten, im Gebiete der Kunst und Phantasie als eine schöne Symbolik gelten lassen, und sich ihrer in diesem Sinne erfreut. Überhaupt hat sich die Kunst nicht weniger über Fichtes Ansicht zu beklagen, als die Naturwissenschaft; denn mit der Belebung der Natur dürfte wohl alle Mythologie, und mit ihr auch der wesentlichste Teil der Poesie und bildenden Kunst wegfallen. Nach Hrn. Fichte ist die Kunst eine Darstellung des vernünftigen Lebens, wodurch an diejenigen, welche selbst desselben noch nicht teilhaftig sind, wenigstens ein Bild seiner Beschaffenheit von außen gebracht werden kann. Das Vernünftige wird freilich nach dem Sprachgebrauch der neuern Philosophie in dem Sinne genommen, daß es eben so viel heißt als in der Idee leben, wo denn selbst die Thaten Alexanders und die Kreuzzüge, und was sonst Gegenstand der heroischen Dichtkunst sein kann, darunter mit umfaßt wird. Bleibt es jedoch dabei, daß das Leben in der Idee ein bloß vernünftiges, die Kunst nichts anders als Darstellung des vernünftigen Lebens, und alle Naturbeseelung aus ihr zu verbannen sei, so wird der Grandison leicht den Vorzug vor der Ilias, oder wenigstens der bekannte Kupferstich vom Tode des Generals Wolf den Preis vor der Statue der mediceischen Venus unstreitig davontragen müssen. Diese ästhetische Ansicht ist keineswegs eine, die keine Autorität für sich hätte, so parador sie auch in einem engern Kreise deutscher Kunstbildung erscheinen mag; drei Vierteile, wo nicht mehr der Zeitgenossen denken noch jetzt genau so, wo auch nicht gerade in dem erwähnten, doch in ganz gleichen Fällen. Wir führen dies keineswegs an, um über einen Nebenpunkt strenger als nötig zu rechten, sondern nur, um aufmerksam zu machen, wie der Verf. im Grunde weit mehr als man erwarten sollte, mit der Denkart des sogenannten Zeitalters, d. h. der Majorität des Zeitgeistes überein=

26. Grandison, Samuel Richardsons (1689—1761) Roman „Sir Charles Grandison“ (London 1753, VI).

stimmt, obgleich er meistens erst nach einem langen künstlichen Ummege zu den gleichen Ansichten zurückkehrt. Gern glauben wir desfalls, daß die seltsame Übereinstimmung oft nur scheinbar sei, und er mit den Worten dasselbe, was auch die Meinung der Majorität ist, doch in einem ganz andern Sinn sage; immer dürfte es aber ein Beweis sein, daß er selbst gar sehr in dem Zeitalter befangen ist, welches er zu charakterisieren unternimmt. Wenigstens würden diejenigen, deren Geschiedenheit vom Zeitalter, so wie dasselbe im allgemeinen erscheint, Hr. Fichte als eine natürliche Reaktion desselben gegen sich selbst erklärt, mit der Gegenbemerkung erwidern, daß manche übrigens mit ausgezeichnetem Geist begabte Männer auf keine Weise aus dem Zeitalter herauskommen können; mit so großer Gewalt sie sich auch über dasselbe emporschwingen, mit so entschiedener Härte sie sich demselben entgegensetzen, sie fallen doch bald in dasselbe zurück, weil es ihnen an einem festen Punkte außer dem Zeitalter, an sicherer Haltung und Einheit fehlt. Sie wähnen dies alles zwar in sich selbst zu finden, was es aber mit dieser Selbständigkeit für ein Bewandtnis habe, lehrt der Erfolg. Die große Majorität des Zeitalters, die rechte Elite seiner Verständigen und Gebildeten, hält gerade wie Hr. Fichte die Kunst für nichts weiter als Darstellung des vernünftigen und sittlichen Lebens; die Natur für toten Stoff, Mittel und Werkzeug der durch die Vernunft gegebenen Zwecke; denjenigen Staat für den ausgebildetsten, wo die Durchdringung aller Bürger durch den Staat, der Gebrauch und die Hinlenkung aller Kräfte auf den einen Zweck desselben, am weitesten gediehen ist; in der Geschichte des Menschengeistes, und der menschlichen Schicksale endlich, sieht dieselbe Majorität des Zeitalters auch nichts anders als eine symmetrische Folge stufenmäßiger Vernunftentwicklungen, in deren Reihe sogar das Christentum leicht als vernünftig anerkannt, und ihm seine Stelle angewiesen werden kann.

Wenn es jedoch für unsern Zweck einer Charakteristik des Wesentlichen der Fichteschen Philosophie hinreichend war, seine Ansichten von der Kunst, dem Staat und der Geschichte nur im Vorbeigehen zu berühren, so erfordert der wesentliche Zusammenhang der Fichteschen Religionslehre mit dem Innersten des Systems eine nähere und eigne Betrachtung, zu welcher wir nach Vollendung der äußern Beurteilung im Verhältnis zum Zeitalter jetzt fortschreiten.

Die Fichtesche Lehre im Verhältnis zum Christentum und zur Religion.

Zuerst bemerken wir, daß die Fichtesche Ansicht des Christentums im Vergleich mit den vielen heutzutage herrschenden übel zusammenhängenden, in der Halbheit schwebenden Erklärungen dem Rec., so wenig sie auch die seinige ist, durch ihre aufrichtige Klarheit, entschiedene Bestimmtheit und Einheit das höchste Lob zu verdienen scheint. Auch würden diejenigen, welche die Beziehung der Fichteschen Lehre auf das Christentum für ein bloß willkürliches Anschließen und äußeres Anhalten erklären möchten, gewiß vollkommen unrecht haben. Sie stimmt wesentlich mit dem Christentume nicht nur, sondern mit einer ganz bestimmten Ansicht und Seite desselben überein. Dies wird klar werden, wenn wir die Konstruktion, welche der Grund und das Wesen der Fichteschen Philosophie ist, vor Augen stellen. Hr. Fichte geht wenigstens in den vorliegenden Werken aus von dem reinen schlechthin einfachen Sein; die einzig mögliche Art, wie dieses Sein sich offenbaren kann, was erst ein Dasein begründet, ist das Bewußtsein. Alles Dasein also ist Bewußtsein, und des Bewußtseins anfanglose und endlose Entwicklung und Zerteilung ist durch eben diese Form der Unendlichkeit als seiner innern Notwendigkeit bestimmt und gebunden. Vermöge dieser notwendigen und ursprünglichen Form des Bewußtseins „verwandelt das göttliche Leben sich in eine stehende Welt". S. 117. Diese stehende Welt, der Niederschlag des Bewußtseins, Schranke und Hemmendes seiner Entwicklung ist das wahre Nichtsein. Wir haben also dreierlei: das eigentliche Sein, welches aber als solches nicht da ist; das Bewußtsein zweitens, die Offenbarung oder das Dasein jenes Ersten, wodurch dessen wahres Sein sich in ein Nichtsein verwandelt. Wir verweilen nicht bei dem, was etwa diejenigen, welche mit Fichte im ganzen auf dem gleichen metaphysischen Standpunkte stehen, dialektisch dagegen einwenden könnten; wir bemerken nur, daß die innere Form der Fichteschen Methode dieser Konstruktion der Principien überall vollkommen entspricht. Auch der Methode nach geht Hr. Fichte überall zuerst aus von einem schlechthin Einfachen; es mag dieses nun als Ich, als Thätigkeit oder als Sein dargestellt werden; dann kommt das Wissen und das Wissen vom Wissen in mehreren verschlungenen oder neben einander laufenden Reflexionsreihen, die sich immer mehr entwickeln, bis

endlich der Faden reißt, und dann der Niederschlag der gemeinen Wirklichkeit erfolgt.

Es ist auch diese Konstruktion der ersten Principien von der in den früheren wissenschaftlichen Schriften des Verfassers aufgestellten nicht wesentlich, sondern nur im Ausdruck verschieden; denn daß es keine solche Verschiedenheit sei, wenn an die Stelle des reinen unbedingten dem wirklichen Bewußtsein zum Grunde liegenden Ich hier das Sein tritt, wird dem klar werden, der die Verwandlungen erwägt, welche der Begriff dieses Seins auf den verschiedenen Fichteschen Stufen der Weltansicht erfährt, und erfahren muß. Das ehemalige hemmende Etwas ist unverändert dasselbe, und auch das bloße Wissen und Wissen vom Wissen ist noch das gleiche. Auch dort wie hier wird das Reelle gesetzt als eine durch innere Notwendigkeit bedingte und bestimmte Mannigfaltigkeit, als ein Mittleres zwischen einem Unbedingten und der Nichtigkeit. Es hat dieses System bei aller äußern Verschiedenheit im wesentlichen eine starke Verwandtschaft mit der Aristotelischen Ansicht von dem Stoff der Beraubung, und der Formen als allgemeine Principien. Die στέρησις ist das Fichtesche Hemmende; die Formen und Entelechien des Aristoteles Fichtes vernünftige Individuen; die ὕλη aber das Eine, Unbedingte, die Fülle aller Möglichkeiten, deren Mannigfaltigkeit sich in dem Wirklichen in endloser Entwicklung entfaltet. Betrachten wir nun aber jene Lehre von der Offenbarung des reinen göttlichen Wesens in der Gestalt des Bewußtseins und des Wissens, und von der Identität der Menschheit und der Gottheit, die dem Menschen im vernünftigen und also göttlichen Leben und im Wissen von diesem Leben aufgeht, in Beziehung auf die Religion, so ist klar, daß

19 ff. Die στέρησις ... entfaltet, das Verhältnis von Stoff und Form oder von der Möglichkeit und ihrer Verwirklichung beherrscht die gesamten Untersuchungen von Aristoteles; das Geschehene faßt er unter dem Gesichtspunkte auf, daß darin das bleibende, ursprüngliche Wesen der Dinge und der bloßen Möglichkeit in die Verwirklichung übergehe, und daß dieser Prozeß sich vollziehe, indem der alle Möglichkeiten in sich tragende Stoff, die Hyle (ὕλη) sich zu der ihm angelegten Form, Eidos, Morphé, gestalte. Der Übergang aus dem Zustande der Möglichkeit in den der Wirklichkeit ist die Bewegung. Ursache der Bewegung ist die Form und, insofern als die Energeia diesen Prozeß der Verwirklichung erzeugt, heißt sie bei Aristoteles auch Entelecheia (ἐντελέχεια). Der Stoff ist indes als Möglichkeit auch Möglichkeit zu anderem und insofern bestimmt er die Bewegung derartig mit, daß er die volle Realisierung der Form hemmt und Nebenwirkungen, die aus jener nicht folgen, herbeiführt. Die Hyle ist in dieser Beziehung ein Princip der Hemmung, Steresis (στέρησις). Durch die Annahme dieser Gegenwirkung von Hyle und Form bekommt die Aristotelische Philosophie ihren dualistischen Charakter. Vgl. die übersichtliche Zusammenfassung bei W. Windelband, „Geschichte der alten Philosophie" in Iwan Müllers „Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft" 5, 1, 266 ff.

nur eine durchaus geistige Religion damit übereinstimmen kann. Daß die Wahl auf das Christentum gefallen sei, dürfen wir aber weder für willkürlich noch für zufällig halten, wenn sich finden sollte, daß schon im Altertum eine große christliche Partei im wesentlichen eine ganz ähnliche Ansicht gehabt habe. Dies ist nun wirklich der Fall; denn man darf jene Konstruktion vom ewigen Sein als erstem Princip und der Offenbarung desselben in der Form des Bewußtseins u. s. w. so wie sie hier aufgestellt wird, nur in Beziehung auf das Christentum und dessen Geschichte ins Auge fassen, so wird man leicht gewahr, daß eben dies die Meinung sei, welche mehr oder minder deutlich entwickelt der Ansicht der Arianer zum Grunde liegt. Jeder, der die ersten Principien so faßt, wird die Grundlehre des Christentums, die Lehre von der Dreieinigkeit, auch nur grade so wie die Arianer gelten lassen und aufnehmen können, sie eben so auslegen oder vielmehr umdeuten müssen. Auch den Arianern ist der Mittler eben nur das, ein Mittleres zwischen dem Absoluten und dem Endlichen, der nichtigen Sinnenwelt. Eben aus dieser Ansicht erklärt sich ganz leicht das Zweideutige und scheinbar Widersprechende ihrer Behauptungen über die Göttlichkeit des Sohns. Als das Zweite, Abgeleitete, doch mit der Nichtigkeit Verwickelte, und in ihr Befangene, ist das zweite Princip keineswegs dem ersten gleich an Kraft und an Würde. Gleich, aber völlig gleich ist es wiederum dem ersten Princip, weil es ja dieses selbst ist; und nicht nur ist es Gott, sondern Gott ist auch auf keine andere Weise als eben diese. Beides gilt auch von dem Fichteschen Wissen im Verhältnis zum Sein. Auch die Behauptung, daß der Sohn den Vater nicht erkenne, erklärt sich aus diesem Gesichtspunkt; vom Wesen des Seins, abgesondert von der notwendigen Form desselben im Bewußtsein giebt's kein Wissen, alles Wissen hat sich selbst zum Gegenstand, ist ein Wissen vom Wissen. Dem Dasein oder Bewußtsein ist (S. 85) „durch die Gebundenheit an dieses sein Dasein alle Möglichkeit über dasselbe hinauszugehen, und jenseit desselben sich noch zu begreifen und abzuleiten, abgeschnitten“.

Wenn solche Zusammenstellungen alter und neuer Systeme ihre Rechtfertigung darin finden, daß sie das beste Mittel gewähren, durch den äußern Buchstaben und noch so verschiedenen Ausdruck hindurch den tiefern Sinn und das eigentliche Lebens-

princip der alten Denkart, sowie die wahre Tendenz der neuen zu erkennen, so kann es doch keineswegs unsre Absicht sein, einen Philosophen von so eigentümlichem Genie einer bestimmten Sekte zueignen zu wollen. Nur von der Ähnlichkeit der ersten Principien ist die Rede. Hr. Fichte selbst giebt zu verstehen, daß zu jeder Zeit, so sehr auch das Christentum in allen herrschenden Kirchen entartet und mißdeutet sei, dennoch die bessere Ansicht, die er für die einzig rechte hält, einzeln besonders bei den Verfolgten gefunden werden möge; und so glaubten wir dieser Andeutung jene bestimmtere Beziehung geben zu dürfen. In der That ist die Ansicht der Arianer wohl niemals ganz vertilgt worden, sondern es mögen im verborgenen sich immerfort Spuren davon bis auf die Protestanten der letzten Jahrhunderte erhalten haben. Unter allen protestantischen Ansichten des Christentums, ist die der Arianer vielleicht am meisten einer tiefen philosophischen Begründung fähig, hatte sie wohl sogar schon von ihrem Ursprung an. Was viele der neueren Theologen zu wollen scheinen, ist von der Fichteschen Ansicht nicht sehr verschieden, nur daß sie es nicht so bestimmt wissen was sie wollen, und ihnen alles zu sehr in der Vielwisserei und Unentschiedenheit verschwimmt. Wäre die Fichtesche Ansicht des Christentums daher auch nur eine Theorie derjenigen Denkart, die man gewöhnlich mit dem Namen der Aufklärung bezeichnet, so würde ihr wenigstens der Ruhm bleiben müssen, über das Wesen der Aufklärung selbst zuerst wahres Licht verbreitet, und sie metaphysisch begründet zu haben; wie also ein Recensent der Grundzüge des Zeitalters dazu kommen konnte, Hrn. Fichte den ungegründeten und ungebührlichen Vorwurf zu machen, daß er für den Katholizismus parteiisch sei, und denselben begünstige, begreifen wir nicht.

Daß viele einzelne Stellen nicht bloß des Evangelisten Johannes, sondern der ganzen heiligen Schrift der Erklärungsart, dieser Ansicht, sich dem ersten Anschein nach recht wohl fügen, ist nicht zu bezweifeln; aber ebenso gewiß ist, daß nicht bloß der ganze Zusammenhang der heil. Schriften, sondern auch einzelne Stellen und Schriftsteller durchaus nicht damit vereinbar sind. Ganz erklärlich ist daher, daß Hr. Fichte gegen den Apostel Paulus durchaus zu protestieren sich gedrungen fühlt. Die Apologie desselben und die Prüfung aller hieher gehörigen Fichteschen Behauptungen überlassen wir andern; um so mehr, da er

selbst einzugestehen scheint, daß doch selbst beim Paulus Äußerungen vorkommen, welche mit jener echt christlichen und Johanneischen Ansicht übereinstimmen, und er auch wohl gar nicht behaupten will, daß alles was Johannes sagt, aus jener Ansicht erklärlich sei. Auch bei der Art, wie Hr. Fichte einzelne Äußerungen des Heilandes selbst zu erklären, und den inneren Grund seiner Denkart zu enthüllen versucht, verweilen wir nicht. Wie der schlechthin vollkommene Religiose nach Fichte denkt, und denken muß, ist ohnehin klar, sobald man jene vierte Fichtesche Stufe der Weltansicht gefaßt hat, auf welcher der Mensch inne wird, daß insofern er nur wahrhaft lebt und wirkt, und ist, Gott allein in ihm lebt und wirkt, und ist, so wie er in ihm. Gegen das alte Testament protestiert der Verf. gleichfalls mit wenig Ausnahme, aus ähnlichen Gründen wie manche Gnostiker, weil der Jehova der Juden als ein willkürlich handelnder, der Beleidigung fähiger Gott, nur ein untergeordnetes, ja wohl gar böses und nichtiges Wesen sei. Wenn indessen der Verf. beim Melchisedeck, und in Salomonischen Ideen, einen geheimen Sinn anzunehmen scheint — gerade solche Stellen, welche auch die christliche Ansicht vorbildlich erklärt, — so sehen wir nicht ein, warum er so unzählig viele andre Stellen nicht in eben dem Lichte auffaßt, und so oft er vom Ganzen des alten Testaments redet, nur auf die äußere Hülle und harte Schale sieht, nicht auf den aus dem Verborgenen hervorleuchtenden Geist. Gern würden wir uns auf jene Andeutungen, sowie auf die über das Normalvolk, und die verborgene Erhaltung der ursprünglichen Religion desselben im Perserreich durch ein anderes Volk als die Perser u. s. w. näher einlassen, wenn wir uns für berechtigt hielten, sie nicht bloß als Glieder einer historischen Hypothese, sondern als scharfsinnige Auslegung einer sehr merkwürdigen, gewiß sehr alten, von vielen ihrer Besitzer vielleicht selbst nicht mehr ganz verstandenen geheimen Tradition zu betrachten. Die Behauptung: das Christentum sei die Religion des Normalvolks, stimmt (wiewohl unter einem fremd scheinenden Ausdruck) ganz mit der alten christlichen Ansicht überein. Nichts streitet mehr mit dieser als die Art, wie sich einige Neuere denken, daß Christus eine durchaus neue Religion gestiftet, und wenn man so sagen darf, erfunden habe; denn es giebt nach dem Christentum nur Eine wahre Religion, und diese ist uralt und ewig; war die Religion der ersten Menschen, älter als aller

Irrtum und Götzendienst. Nur daß in Christo und mit ihm die Fülle jenes Lichtes sich offenbarte, welches teils ganz verdunkelt, teils noch in andeutender Hülle verborgen war.

Noch von einer andern Seite dürfte sich eine große Schwierigkeit gegen die Fichtesche Religionsansicht erheben; es ist nämlich nicht wohl abzusehen, wie dabei eine Art von Polytheismus zu vermeiden sei; wenn dieser Ausdruck anders nicht zu kühn, und der Mißdeutung nicht zu sehr ausgesetzt ist. Wir bedienen uns desselben, so wie der folgenden Bemerkung bloß, um einen gewissen, der Fichteschen Lehre eigentümlich anklebenden atomistischen Geist zu charakterisieren. Es ist ein der Fichteschen Lehre wesentlicher Punkt, daß jedes in der göttlichen Idee lebende vernünftige Individuum etwas schlechthin Neues hervorbringe und wirke, von jedem andern wesentlich verschieden, und durchaus originell sei. Da nun die eine ewige Gottheit, die in diesem Individuum sich offenbart, nur da ist, insofern sie sich offenbart, jedes Individuum aber ein ganz eigenes und andres ist, so scheint zu folgen, daß alle diese Individuen, alle wahrhafte Heroen und Religiosen ebenso viele göttliche Individuen, oder individuelle Götter seien. Nicht eben in dem Sinne der polytheistischen alten Mythologie, wohl aber nach der Universalität, welche die bloß ästhetische und alles tolerierende Ansicht auch in der Religion vor allem liebt und fordert. Schwerlich ist dies ganz so die Meinung des Verf., doch liegt sie der seinigen nahe als scheinbare Folgerung; und ein Beleg ist wenigstens diese idealistische Atomistik für den Geist der Zersplitterung in einer Lehre, die mit der einfachen Einheit der Vernunft nicht zufrieden, doch der Fülle der Liebe sich hinzugeben sich nicht entschließen kann. Sonderbar ist, daß der Verf., da er eine höhere „übersinnliche" Individualität anerkennt, doch von der Mannigfaltigkeit immer nur polemisch redet, in Beziehung auf die bloß sinnliche Mannigfaltigkeit der nichtigen Scheinwelt; da er doch mit jener Individualität auch eine höhere übersinnliche, göttliche und heilige Fülle notwendig anerkennen müßte. Es wird — so scheint es — der Fichteschen Philosophie schwer, aus der absoluten Negativität herauszukommen, mit welcher sie begonnen hatte.

Wir sind durch die Betrachtung der Fichteschen Religionsansicht dem eigentlichen Wesen seiner Lehre schon näher gekommen. Es ist noch die letzte Betrachtung übrig, so weit sich dieselbe nach

dem, was Fichte bis jetzt von sich und seinem Denken mitgeteilt, wo nicht vollenden, doch wenigstens andeuten läßt.

Die Fichtesche Lehre an und für sich oder nach den verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung.

Wie die frühere und spätere Form der Fichteschen Philosophie — denn daß es unverändert eine und dieselbe Philosophie sei, geben wir vollkommen zu — sich eigentlich zu einander verhalten; ferner, ob eine noch andere und höhere Entwicklung oder völlige Umwandlung des Systems von derselben mit Recht gehofft oder gefordert werden könne, darüber giebt seine Lehre von den fünf verschiedenen Weltansichten den besten Aufschluß.

Auf der niedrigsten Stufe steht die reale Weltansicht, die das Nichtige für wirklich hält. Der zweite Standpunkt ist der der negativen Gesetzmäßigkeit, Sittlichkeit und Rechtlichkeit, ohne Religion, oder der Stoicismus. Die dritte Stufe ist die der positiven Sittlichkeit, der von der Idee ergriffenen und in ihr lebenden Heroen. Die vierte die schon angeführte religiöse, wo der Mensch seiner Identität mit der Gottheit, in sofern er nur wahrhaft lebt und da ist, inne wird. Die fünfte endlich ist die Stufe der Wissenschaft. Vergleichen wir diese fünf Stufen mit denen vom Verf. für die historische Entwicklung des menschlichen Geistes bestimmten, so coincidiert die niedrigste Stufe der realen Weltansicht mit dem mittlern dritten Zeitalter der Sündhaftigkeit, in welchem wir uns jetzt befinden; ist wenigstens herrschender in demselben als in jedem andern. Die Stufe der positiven Sittlichkeit, der Heroen und des Genies stimmt am meisten überein mit dem zweiten Zeitalter der Autorität; die negative Gesetzmäßigkeit als notwendiger Durchgang von der Sündhaftigkeit zur Wiederherstellung und Vollendung korrespondiert dem vierten Zeitalter der anhebenden Rechtfertigung; die religiöse Ansicht ist die beim Normalvolk im Stande der Unverdorbenheit herrschende; das fünfte und letzte Zeitalter, wo die vollendete Wissenschaft auch Kunst und dadurch Beherrscherin des Lebens geworden ist, stimmt mit derjenigen Stufe überein, welche auch in jener Reihe die höchste ist. Die historische Ordnung der fünf Stufen ist also im Charakter jeder einzelnen Stufe zwar übereinstimmend mit der philosophischen Reihe der fünf möglichen Weltansichten: die Ordnung derselben aber ist verschieden, und richtet sich nicht etwa in

grade aufsteigender oder absinkender Linie nach der philosophischen Dignität der verschiedenen Stufen. Die Menschheit fing an mit der vierten Stufe der religiösen Weltansicht; es sank diese zunächst herab zu der, der positiven Sittlichkeit, individueller Helden und positiver Gesetzgeber; als das Genie dieser Institute entflohen, und ihre Autorität gebrochen war, entstand mit dem sündhaften Zeitalter der empirische Irrwahn, von dem die Rückkehr zur Freiheit im vierten Zeitalter nur durch das Gesetz der Vernunft und Wissenschaft gefunden werden kann, bis diese im fünften Zeitalter, wenn sie vollendet ist, endlich zur Kunst geworden, siegreich alles beherrscht.

In den verschiedenen Epochen der Fichteschen Philosophie nun finden wir dieselben Stufen wieder, und zwar nach der Ordnung der Dignität; nur daß je zwei und zwei Stufen zusammenfallen, so daß die zweite Epoche, mit welcher uns die vorliegenden Schriften bekannt machen, schon bis zur vierten Weltansicht vorgerückt ist.

Für die praktische Philosophie seiner früheren wissenschaftlichen Schriften giebt Hr. Fichte selbst den Standpunkt der negativen Gesetzmäßigkeit, als den darin herrschenden, an. Hat die Wissenschaftlichkeit des theoretischen Teils nicht denselben negativen Charakter? die Wirkung wenigstens war durchaus nur negativ und polemisch, zur Zerstörung des empirischen Vorurteils der niedrigsten Weltansicht. Ob wir dies annehmen dürfen, oder ob wir die erste Darstellung der Wissenschaftslehre als ein Dokument der fünften und höchsten Fichteschen Weltansicht betrachten sollen, dies läßt sich freilich nicht entscheiden, bis etwa eine neue eigentlich wissenschaftliche Darstellung des Verf. uns dazu instandsetzt.

Desto gewisser ist die dritte und vierte Weltansicht der positiven Sittlichkeit und Religiosität der in den vorliegenden Schriften herrschende Standpunkt; und weil die Darstellung des vernünftigen von der Idee ergriffenen und in der Idee aufgegangenen Lebens, nach Fichte, das Wesen der schönen Kunst ist, so nähert sich die Behandlung eben darum auch in diesen Schriften der ästhetischen. Beide Weltansichten haben schon an sich selbst eine starke Verwandtschaft, indem sie doch beide ein Positives und Individuelles als Höchstes und Göttliches setzen. Was sie gemein haben, könnte man den Standpunkt der moralischen Genialität nennen, im Gegensatz der bloß negativen Gesetzmäßigkeit, welche in der ersten Epoche der Fichteschen Philosophie so entschieden herrscht.

Ist diese Spaltung aber, oder diese zwiefache Evolution, welche wir in der Gestalt der Fichteschen Lehre wahrnehmen, nicht eben auch im Zeitalter sichtbar überall das Problem und der hervortretende Gegensatz desselben? Was es mit der „Gerechtigkeit ohne Gott", mit der Gesetzlichkeit ohne Religion für eine Bewandtnis habe, hat man im Großen versucht und eingesehen; so daß alle bei solchem Erfolg nur froh waren, sich nachher der Lenkung desjenigen zu unterwerfen, was ihnen als Genialität erschien. Auch in der Denkart der Einzelnen wird man denselben Gegensatz überall wahrnehmen können. Daß beide Ansichten, die stoische Rechtlichkeit ohne Religion, die unfruchtbare Härte einer bloß negativen Moral sowohl, als die gefährliche Genialität göttlicher Individuen, gleich verwerflich, gleich unbefriedigend und irreligiös seien, scheint uns keines weiteren Beweises zu bedürfen. Was das letzte insbesondere betrifft, so dürften die Fichteschen Heroen und Religiosen von der Gefahr und dem Verdacht der Selbstvergötterung schwerlich ganz frei gesprochen werden können. Allerdings kann man darauf erwidern: daß ihnen zur müßigen Selbstbeschauung gar keine Zeit übrig bleibt. Eine Antwort, die dem Geist der Fichteschen Lehre wohl entspricht, und uns auch keinesweges leer, sondern vollkommen befriedigend scheinen würde, wenn nur nicht folgender Umstand einträte. Über den äußern Erfolg des Bestrebens, welches aus der Idee hervorgeht, kann der Sittliche, und selbst der Religiose nicht ganz gleichgültig sein, wie eingestanden wird; wenn nun aber andre Menschen dieser Thätigkeit in den Weg treten, und sie wenigstens relativ hemmen, so werden sie eben dadurch in dem Gemüt der Gehemmten einen leeren Zwischenraum unthätiger Zeit hervorbringen, der denn schwerlich anders als durch einen Rückblick auf sich selbst ausgefüllt werden möchte. Wenn also auch der Sittliche und Religiose an und für sich selbst keine Zeit hat zur müßigen Selbstbeschauung, so könnte es geschehen, daß andre ihm die Zeit dazu verschafften. Klar ist wenigstens, daß diese Heroen und Religiosen von dem Geiste der Demut eben nicht beseelt sein werden.

Der Standpunkt der moralischen Genialität, wie der der negativen Gesetzmäßigkeit, sind wohl nur die beiden Hauptformen der Irreligion, zwischen denen das Zeitalter der Anarchie, in welchem doch noch so viele Reste von höherem Geist erhalten sind, hin und her schwankt. Das Suchen nach einer höhern Ansicht,

und die Erhebung dazu beruht in jedem Individuum, wie im ganzen Zeitalter auf diesen beiden Formen, je nachdem man das Mangelhafte der einen einsehend, zu der andern übergeht, zwischen beiden irgend eine Vermittlung und Ausgleichung sucht oder endlich sich von beiden zu befreien weiß.

Auch Hr. Fichte erkennt noch einen höheren Standpunkt als den in den vorliegenden Schriften herrschenden, welchen wir durch die Idee der moralischen Genialität im allgemeinen zu bezeichnen versuchten. Wir dürfen noch eine dritte, höhere Evolution seiner Philosophie von ihm erwarten, wenn anders die Darstellung der fünften und höchsten Weltansicht nicht bloß eine Variation der jetzigen, oder der früheren negativ wissenschaftlichen Darstellung sein soll. Kann dieser höhere Standpunkt aber wohl ein bloß wissenschaftlicher, kann die höchste Weltansicht ein bloßes Wissen sein? Dagegen erhebt sich folgender Zweifel: wenn der Religiose bei allem, was er nur wahrhaft wirkt, lebt und ist, erkennt, daß es nur Gott sei, der in ihm wirkt, lebt und ist, kann dieses wohl mit dem Wissen anders sein, wenn es ein wahrhaftes Wissen ist? und kann den Religiosen dieses Bewußtsein wohl jemals wieder verlassen? — Ein Wissen aber, welches von dem Bewußtsein und der Gewißheit begleitet wird, daß eben Gott es ist, der in dem Wissenden weiß, und das Wissen ist, kann wohl unmöglich in der mathematisch-dialektischen Gestalt erscheinen, welche uns die erste scientifische Epoche der Fichteschen Philosophie darbietet. Religion und Wissen würden da in Eins verschmelzen, die reale Weltansicht, oder der Glaube an die Nichtigkeit, wogegen Hr. Fichte unaufhörlich kämpft, würde ganz verschwinden und vergessen werden, das göttliche Leben würde nicht immer von neuem „durch den tötenden Blick des Beschauers getötet, und in eine stehende Welt verwandelt werden"; die moralische Genialität aber, und die negative Rechtlichkeit, in jenen höheren dritten vereint und geläutert werden; dann würden Gefühl und Empfindung nicht mehr so unbedingt herabgesetzt (S. 21 der Religionslehre), noch die Vereinigung mit Gott im reinen Denken allein anerkannt werden. — Es mag dieses Argument, so wie es hier gestellt ist, mehr für andre Kraft haben, als für Hrn. Fichte selbst; es läßt sich aber die Hoffnung und Forderung einer neuen, dritten und höheren Evolution und Stufe der Fichteschen Philosophie noch auf eine andere Art begründen. Betrachten wir die verschiedenen Umgestaltungen und

Umwandlungen, welche der Begriff des reinen ewigen Seins auf den verschiedenen Stufen der Weltansicht erfährt. Auf der niedrigsten erscheint er ganz verdreht und entartet, mit allen Merkmalen des eigentlichen Nichtseins behaftet, als willkürlich schrecklicher Gott, oder vielmehr Abgott; ein Wesen, welches böse ist, insofern es ein Wesen zu sein scheint, und nicht für nichtig erkannt wird. Dies geschieht auf dem zweiten Standpunkt; da verschwindet das Sein ganz. Auf der dritten tritt es wieder hervor, und zwar mag der Charakter desselben hier sehr mangelhaft bestimmt werden; dies ist gleichgültig, wenn nur jener Irrwahn eines schrecklichen Gottes oder Abgottes aus der ersten und niedrigsten Weltansicht sorgfältig vermieden wird. Auf dem vierten Standpunkt wird die Einheit alles Seins in allen noch so mannigfaltigen Gestalten erkannt. Auf dem fünften und höchsten Standpunkt aber löst sich der Begriff des Seins völlig auf, und an die Stelle desselben tritt, was das Sein und das Dasein verknüpft, das Princip der Liebe, als das Erste und Höchste. Hier stoßen wir zuerst auf folgende Schwierigkeit: Außer dem Sein ist nichts, als eben dieses Seins Dasein; die Liebe ist das Verknüpfende des Seins und des Daseins. Was ist denn aber sie selbst? Man sollte denken, eine andre und zweite Form des Daseins, deren Wesen so wie das erste Dasein oder das Bewußtsein vom Unterscheiden begann, im Nichtunterscheiden, im Aufheben des Unterschiedes und aller Trennung, oder im unmittelbaren Ergreifen der Identität bestünde, so daß es das Geschäft dieser Liebe wäre, wieder zu vereinen, was die Reflexion getrennt hatte. Dies kann aber nicht sein, da es schlechthin nicht zwei, sondern nur eine einzig mögliche Art und Form des Daseins geben kann, nämlich das Bewußtsein. Da nun außer dem Sein nichts ist, als sein Dasein, so muß das Princip der Liebe, welches das Dasein nicht ist, das Sein selbst sein, insofern das Dasein schon notwendig mit diesem Sein verknüpft ist. Es wäre also das höchste Princip, die allumfassende Identität (Liebe) der reinen Identität (Sein) und der Spaltung oder Differenz (Bewußtsein). Dieses dürfte, wenn man bloß der Konstruktion nachginge, noch an jenes System führen, von dem doch der Geist und Charakter der Fichteschen Philosophie so sehr ablenkt. Freilich muß dem Geiste des Ganzen, und auch einzelnen Stellen gemäß, das Fichtesche Princip der Liebe durchaus nicht bloß in dem Sinne jener Formel, sondern auch in einem andern

größern und freiern genommen werden. Daß die Fichtesche Philosophie aber so oft jener Grenze sich nähert, die sie doch selbst meiden will, dürfte allein von der Herrschaft herrühren, welche die Idee der Notwendigkeit, wie in jedem System abstrakten Denkens, so auch hier ausübt. Wenn die Liebe aber das Höchste ist, warum geht der Verfasser einmal vom Sein aus, was doch auf dem höchsten Standpunkte in einen leeren Begriff sich auflöst; oder ein andermal vom Wissen, das nicht das Höchste ist, und nicht lieber gleich von diesem Ersten und Höchsten, dem Princip der Liebe? — Freilich wenn dieses jenseits aller Reflexion und über alle Vernunft ist, so mag es auch kein Gegenstand des eigentlich so zu nennenden Wissens sein. Das ist es, worauf es eigentlich ankommt, und woran wir uns halten. Kam denn Fichte auf dem Wege des Wissens zu der Grundidee seines Systems? Gewiß nicht, seinen eignen deutlichen Äußerungen zufolge; und so wird es ihm auch in Ewigkeit nicht gelingen, was nicht auf diesem Wege gefunden war, in der Form des Wissens an andre zu bringen. Darum ist es ihm ungeachtet aller Anstrengung und Kunst und Versuche, die Leser und Hörer zum Verstehen zu zwingen, nicht gelungen, das innere Princip seiner Denkart in andre fortzupflanzen; nur die Resultate seines Systems haben gewirkt und eingegriffen, nicht aber die Idee, weil der Verf., von dem Zeitgeiste mit fortgerissen, eine Form für dieselbe wählte, die ihr nicht angemessen war. Die Philosophie zu einer Wissenschaft erniedrigen zu wollen, das ist das πρῶτον ψεῦδος und der Grundfehler des Zeitalters, nicht bloß seit Kant, sondern weit länger, seit Baco, wenn man will; d. h. seitdem der Einfluß und das glänzende, aber unpassende Beispiel der Mathematik und der Physik den spekulativen Geist, der ersten Wirkung nach, mehr überfüllte und erdrückte, als bereicherte.

Giebt es durchaus kein Wissen von der Liebe, so erkläre sich der Philosoph gradezu für die Skepsis. Giebt es ein solches, so ist klar, daß es kein Wissen sein kann nach Art jener gemeinen mathematisch-dialektischen Wissenschaftlichkeit, die unter verschiedenen Namen und Formen doch die in der neuern Philosophie einzig herrschende ist; sondern es müßte ein Wissen sein, welches mehr als das, welches eigentlich kein Wissen, sondern etwas viel Höheres wäre. — Dies wird gewiß der Fall sein müssen, wenn uns im höchsten Wissen nicht bloß die Geschichte von der Selbstvernichtung

der Reflexion als dem Princip der Spaltung und Trennung vorkonstruiert, sondern die Liebe selbst, als Schöpferin des Lebens „und Quelle der Vernunft" wirklich dargestellt werden soll.

Wir zweifeln keinesweges, daß besonders die jetzige metaphysische Jugend den Recensenten, dieser Äußerung zufolge, sogleich zu jener verurteilten Klasse derer stellen werde, welche mit Kant und Jacobi, oder auf andere Weise, Offenbarung und Glauben über das Wissen, oder an die Stelle des höchsten Wissens setzen. So bedeutend indessen die Opposition dieser Männer gegen das bloße Wissen und Wissen vom Wissen sein mag, so können wir doch ihre Sache nicht für die unsrige erkennen. Das bloß willkürliche Subjektive und Individuelle ist eine ebenso unzureichende Form für die Idee als die gemeine Objektivität des Wissens. Es dürfte auch dann stattfinden, daß es noch außer und über dem Glauben und Wissen ein Höheres und Drittes gäbe, was dem ersten erzeugend oder bestätigend, das zweite beseelend und belebend, der gemeinschaftliche Träger von beiden wäre. Doch davon weiter zu reden, ist hier nicht der Ort.

Bleibt es aber dabei, daß das Princip, welches Hr. Fichte auf dem Standpunkt, welcher ihm doch der eigentliche ist, für das höchste erkennt, nicht nur „jenseits aller Reflexion" liege, sondern auch „über der Vernunft" sei, so muß die Art der Wissenschaftlichkeit, deren er sich bisher bediente, eine völlige Umwandlung erleiden, wenn anders die Form dem Inhalte angemessen sein soll. Es gab der Weisen genug, die dasselbe wußten, worauf auch Fichte uns hinweist; aber ihr „zur göttlichen Liebe gewordenes" Wissen stellte sich in einer ganz andern Gestalt dar, als das Fichtesche. Ist indessen schon in der gegenwärtigen zweiten Epoche der Fichteschen Philosophie so vieles von dem, was bloß System und Mechanismus in derselben ist, ganz verändert und verwandelt, so beweist dies wenigstens die Möglichkeit, daß der innere Widerstreit zwischen der Idee und bessern Tendenz mit der Form und dem äußeren Organismus, den wir an dieser Philosophie bemerkten, gehoben und gelöst werden könne; und dies war es, was uns die Erwartung einer noch höhern dritten Entwicklungsstufe der Fichteschen Lehre zu begründen schien. Wie dieselbe aber auch ausfallen, welchen Gang die Philosophie eines Denkers, der Tiefe und Klarheit in so seltenem Grade zu verbinden weiß, auch fernerhin nehmen mag, es wird für die Fortschritte des

philosophischen Geistes in Deutschland nicht anders als lehrreich und bereichernd sein können.

Hr. Fichte hat bei Gelegenheit mancher nicht ungegründeten Bemerkungen gegen das Recensentenwesen, besonders auch gegen die Anonymität des Recensenten protestiert. Mag also die Unterzeichnung des Namens wenigstens diesem Tadel zuvorkommen.

Friedr. Schlegel.

II.

Geschichte der Religion Jesu Christi, von Friedr. Leop. Grafen zu Stolberg. Erster Teil. Hamburg bei Perthes. 1806. Desselben Werks Zweiter Teil. Hamburg 1807.

Es hieße die Würde des Gegenstandes, dem dieses wichtige und schöne Werk gewidmet ist, verkennen, wenn wir der Anzeige desselben auch nur irgend etwas zur Verteidigung des Verf. voranschicken wollten gegen die vielen Angriffe, die er wegen seiner bekannten Gesinnungen erfahren hat. Eine Denkart, die sich selber so bewährt, bedarf keiner andern Rechtfertigung und findet ohnehin Achtung bei allen, die noch wissen, was edel und wahrhaft achtungswert sei. Auch trugen jene Angriffe meistenteils zu sichtbar das Gepräge persönlicher Leidenschaftlichkeit, oder im Vorurteil befangener Beschränktheit an sich, als daß es der Mühe lohnen könnte, weiter darauf einzugehen.

9 ff. Wie oben S. 314 zu Z. 1; II, 266. — Durchgehends zu vergleichen sind die Briefe Fr. Schlegels an Stolberg über die „Geschichte" (bei Janssen, „F. L. Graf zu Stolberg." Freiburg 1877 2, 414—418 vom 30. Juli 1807 und 25. Juli 1808, vgl. 2, 443 f.). An seinen Bruder schrieb Stolberg über die Recension (eb. 2, 418 vom 6. August 1808): „Ich habe Ursache, mit derselben vollkommen zufrieden zu sein. Auch die mit Glimpf und Würde angebrachte Rüge, daß ich bei einigem zu lange verweilt sei, mich aber bei anderem zu kurz aufgehalten habe, scheint mir ganz gegründet. Das ganze Stück ist sehr durchdacht und zeugt von einem reinen und tiefen Geiste." Das Verhältnis Stolbergs zu Friedrich Schlegel betreffend finden sich bei Janssen 2, 444. 485 Briefe des letzteren an Stolberg, eb. 122. 167. 207 Urteile Stolbergs über Schlegel. — Schlegels Recension hat ihre Nachgeschichte: im Jahrg. 1809 1, 3 erschienen „Bemerkungen über einige Stellen in Fr. Schlegels Recension (in dem 2. Heft der Theologie, Philosophie und Pädagogik dieser Jahrbücher. Erster Jahrgang. S. 266—290)"; sie wirkten ungünstig auf Fr. Schlegel. Vgl. Creuzer an Görres: „Fr. Schlegel wird schwerlich mehr was geben, da ins neueste theologische Heft von einem auswärtigen Anonymus etwas bittere Bemerkungen gegen seine Recension des Stolberg eingerückt worden." (Görres-Briefe 2, 47.) Nochmals kamen die Jahrbücher auf die Recension zu sprechen (Jahrg. 1809 1, 54), vgl. Creuzer an Görres: „Fr. Schlegel ist sehr erzürnt, daß nach ihm sich noch ein Nathanael über Stolberg hören lassen. Da habe ich denn auf Zimmers Begehren die Sache zum besten zu bahnen gesucht, weiß aber freilich nicht, ob der Brief nicht jetzt einen andern Leser gefunden" (eb. 53).

Nötiger und fruchtbarer möchte es sein, das Verhältnis der Katholischen und Protestanten überhaupt auf eine solche Weise zu bestimmen, wie es das gegenwärtige Zeitbedürfnis erfordert, damit nicht von neuem eine geheime Erbitterung die deutschen Gemüter trenne. Im gegenwärtigen Augenblick erhält dies eine doppelte Wichtigkeit, da nach den neuesten Veränderungen in so vielen deutschen Ländern, wo es bisher nicht der Fall war, Katholische und Protestanten jetzt als gemeinschaftliche Mitbürger eines Staats vereinigt sind. Dieses neue und nähere Verhältnis kann sehr gute Folgen haben; aber es wird sie freilich nur dann wirklich haben können, wenn es so behandelt wird, wie es behandelt werden sollte. Erwünscht wäre es, wenn die katholischen Geistlichen Deutschlands auf der einen Seite, durch den nähern Anblick der protestantischen Gelehrsamkeit sich immer mehr zu einer kräftigern Geistesthätigkeit und zum rühmlichen Wetteifer anspornen ließen, ohne daß sie desfalls den unwandelbaren Grundsätzen ihres Glaubens irgend untreu zu werden brauchten, und wenn die protestantischen Gelehrten auf der andern Seite, wo man immer noch ganz verkehrte Begriffe, oder auch gar keine Kenntnis von der katholischen Lehre und Verfassung hat, mit der nähern Bekanntschaft und berichtigten Einsicht, auch zu billigern Urteilen und edlern Ansichten von ihren katholischen Mitbürgern gelangten. Soll aber dieser schöne Zweck erreicht werden, so muß freilich der schmähende Ton alter Kontroverspredigten nicht wieder erwachen, und auch der neumodige Ton seichter Witzeleien verschwinden, an die Stelle desselben aber ein würdiges Verhältnis ernster Gesinnung und gegenseitiger Achtung treten, mit Gefühl und Schonung für die Heiligkeit des Gegenstandes, und der besonders für uns Deutschen so wichtigen und so leicht verletzbaren Verhältnisse; soll anders die so lange an innerm Zwiespalt krankende, edle deutsche Nation nicht ganz auch im Geiste zerrüttet werden, und soll sie vielmehr endlich doch wieder zu einigem innern Frieden und zu einer Einheit der Gesinnung gelangen. —

Wenn irgend etwas das sichtbare Mißtrauen zu rechtfertigen scheinen kann, was so viele, auch sonst gutdenkende und wohlmeinende Protestanten gegen alle diejenigen äußern, welche die katholische Ansicht des Christentums vorziehen, und für sich erwählen, so ist es wohl folgendes: So wie in unserm Zeitalter überhaupt die Religion fast immer nur aus dem politischen, oder

höchstens aus einem bloß ästhetischen Standpunkte betrachtet wird, so haben sich auch unberufene, sogar philosophisch sein wollende Lobredner gefunden, welche die katholische Religion vorzüglich nur wegen ihrer politischen Zweckmäßigkeit oder von seiten der ästhetischen Schönheit angepriesen haben; mit welchem Recht oder Unrecht, das lassen wir für jetzt an seinen Ort gestellt sein. Obgleich es nun selbst für das Wesentliche einer Religion nicht unwichtig sein möchte, ob sie des Ausdrucks liebevoller Schönheit, und eines innigen heitern Gefühls fähig und empfänglich, und also im wahrhaften Sinn ästhetisch sei, oder ob sie in finstrer Mißgestalt und einsam leerer Gestaltlosigkeit hause; so ersteht doch natürlicherweise ein gerechtes Mißtrauen gegen denjenigen, welcher in der wichtigsten Angelegenheit des Lebens durch den Zauber der Phantasie, durch den Reiz der Schönheit und der Kunst allein, sich vorzüglich lenken, und endlich bestimmen lassen wollte; der verachtungswürdigen Rücksicht auf politische Zweckmäßigkeit gar nicht einmal zu erwähnen.

Gleich frei auch von dem geringsten Verdacht der einen wie der andern Oberflächlichkeit ist der hohe moralische Ernst des vorliegenden Werks; und gerade deshalb finden wir es dem Bedürfnisse der Zeit sehr angemessen. Denn allerdings scheint es uns notwendig, in Beziehung auf jene bloß politische oder ästhetische Ansicht, welche in der neuesten Zeit herrschend geworden, die allzusehr hintangesetzte moralische Bedeutung der Religion wieder hervorzuheben und geltend zu machen. Wir geben es gern zu, daß man, um das Wesen der Religion nur erst zu erkennen, sich noch weit über die bloße Moral erheben, die Religion von der Moral in einem gewissen Sinne trennen muß; noch weniger kann es unsere Absicht sein, das dürre Buchstabenwesen gewisser steifer Moralsysteme als das Höchste aufstellen zu wollen. Wir nehmen vielmehr in dieser Hinsicht das *Moralische* in jenem freiern und größern Sinn, für welchen das vorliegende Werk das beste Beispiel abgeben kann, in seiner zugleich religiösen und innigen, und zugleich moralischen strengen Tiefe des Gefühls, von der es durchgängig beseelt ist.

Was aber in der jetzigen Zeit vielleicht noch mehr und am meisten beiträgt, ein altes und fast vergessenes Mißtrauen wieder

15 f. *der verachtungswürdigen ... erwähnen*, Urteile über Stolbergs Übertritt siehe bei Janssen 2, 2, 190; Litteratur bei Goedeke, Grundriß 2, 697. Der Angriff Johann Heinrich Voßens erfolgte viel später.

anzufachen, das sind gewisse politische Beziehungen und Besorgnisse, die insgeheim sehr weit um sich greifen. Möchten aber die Unbefangenen es uns nur glauben, daß jene, welche diese Schreckbilder hervorzurufen und zu verbreiten so emsig sind, durchaus nicht mehr von dem Geheimnis der Weltbegebenheiten wissen, als wir andern; nicht wissen, ja nicht einmal zu ahnden scheinen, nach welcher Seite hin eine Erschütterung eigentlich zu fürchten sein möchte, noch auch wie weit die Folgen derselben sich etwa erstrecken könnten. Für jeden aber, dem es um die Religion selbst zu thun ist, mag seine individuelle Überzeugung und Ansicht von derselben übrigens sein, welche sie will, ist es wohl einleuchtend, daß er auf alle diese bloß äußern politischen Verhältnisse und Besorgnisse nicht die mindeste Rücksicht zu nehmen hat, seinen Weg geradeaus unwandelbar für sich selber fortsetzend; insbesondre der Christ wird in dieser Rücksicht, obwohl aus andern Gründen und auf andere Weise, völlig gesinnt sein wie der Stoiker:

Impavidum ferient ruinae.

Dadurch erst wird der Zwiespalt der Katholischen und der Protestanten so gefährlich, daß so viele Nichtchristen, welchen diese Streitfrage eigentlich nicht angeht, teil daran zu nehmen nicht unterlassen können; daß so viele fremdartige politische Rücksichten eingemischt werden; dadurch vorzüglich wird die Gärung vermehrt, Besorgnis und Mißtrauen erzeugt, die endlich keine andern Folgen haben können, als Erbitterung, völlige Entfernung und eine oft gegenseitige Ungerechtigkeit. — Wenn nur nichts Fremdartiges von Unberufenen eingemischt wird, wenn nur beide wirklich Christen sind, was ist denn wohl die Streitfrage zwischen den Katholischen und Protestanten? Es kommt alsdann einzig darauf an, zu entscheiden, ob in der katholischen Lehre von der einen Seite, von einigen eingestandenen Mißbräuchen und bloß äußerlichen Zufälligkeiten abgesehen, das alte und ursprüngliche Christentum rein und treu bewahrt, oder aber, ob es auch im wesentlichen vielfach verändert, willkürlich mißdeutet und verfälscht sei, wie man ihr Schuld giebt; auf der andern Seite aber, ob die Protestanten bloß äußerliche Formen und Mißbräuche abgeschafft, oder zugleich mit diesen auch das Beste und eigentlich Wesentliche des Christen-

17. Horaz, Oden 3, 3, 8.

tums, es verkennend und nicht verstehend, verworfen haben. Es ist wohl einleuchtend, daß diese Frage nicht anders als auf dem Wege ruhiger Forschung und größtenteils durch eine historisch-philosophische Kritik entschieden werden kann. Auf dem Wege einer solchen Forschung und Kritik war es z. B., daß Hugo Grotius, obwohl ein Protestant, in vielen nicht unwesentlichen Stücken für die katholische Ansicht sich entschied, zu einer Zeit, da man freilich in der biblischen Erklärung wenigstens noch von einigen gemeinschaftlichen Prämissen ausging. Und wie viele andere Männer von beiden Parteien könnten wir noch nennen, welche auf eben dem Wege, weit entfernt, die anders Denkenden durch einige triviale Oberflächlichkeiten abzufertigen, vielmehr das ganze Gewicht der Gründe, das sich etwa der ihnen entgegen stehenden Ansicht geben ließe, mit Ernst zu prüfen, und anerkennend zu würdigen wußten. — Es ist keineswegs unsre Absicht, die Kritik als oberste Richterin in Sachen der Religion aufzustellen, vielmehr erkennen wir gern die Grenze an, wo alle Kritik aufhört, und nichts ferner entscheiden kann, als die innere Stimme, die freie Wahl des Gefühls. Wir sagen die freie; denn was sollte wohl freier sein, als der Wahl und der Neigung des Herzens in dem zu folgen, wo diese allein entscheiden können, insofern dadurch nicht die Rechte eines dritten verletzt werden? Und was bedeutet das Reden von Duldung und von Freiheit da, wo dieses noch oft verkannt wird? Diese ewige Freiheit des Herzens aber wird verletzt durch eine schmähende Auslegung und Behandlung dessen, was doch in den Augen auch des bloß natürlich Gefühlvollen am meisten Anspruch auf schonende Achtung hat. Am meisten aber tritt dieser Freiheit entgegen der stillschweigends sehr allgemein verbreitete und als gültig angenommene Grundsatz: daß es in keinem Falle recht und anständig sei, seine väterliche Religion zu verlassen und zu verändern. Wie sonderbar und sich selbst aufhebend dieser Grundsatz wenigstens in dem Munde von Christen und Protestanten sei, bedarf wohl keiner Erörterung. Es beruht auch dieser Grundsatz meistens auf einer gewissen Gleichgültigkeit gegen die Religion, welche doch mit einer Art von Anerkennung und mit einer vermeinten Kenntnis derselben verbunden ist. Sie gehen davon aus, daß alle Religionen,

5. Hugo Grotius (1583—1645), holländischer Gelehrter und Staatsmann, bedeutender neulateinischer Dichter, wußte in seiner Schrift „De veritate religionis christianae" (Amsterdam 1662) die beste Apologie des Christentums in neuerer Zeit zu liefern.

als bloß äußerliche Formen, im Grunde gleich gut seien, indem es einzig auf das innere Gefühl ankomme.

So wahr das Letzte, im rechten Sinne genommen, sein mag, so ist doch jene Lauigkeit und Eitelkeit nicht zu billigen, welche so oft das eigentliche Wesen als bloße Form verwirft, sich selbst aber mit einer leeren Form des Wesens begnügt. Um es deutlicher zu sagen: wenn sie in ihrer vermeinten Einsicht sich auch nur zu dem ersten Grade aller lebendigen Erkenntnis, der Erkenntnis des Guten und Bösen erhoben hätten, so würden sie nicht länger als eins und als gleich betrachten, was doch grundverschieden ist, und, statt jener oberflächlichen Vielseitigkeit, erkennen, daß es nur zwei Religionen gebe: die eine wahre, ewig unwandelbare, deren unvergängliche und heilige Form zugleich durch ihr Wesen bestimmt ist; und die falsche, welche, einmal besiegt, in immer andern Formen wieder erscheint; oder weil diese falsche Religion eigentlich keine ist, nur eine ewig wahre, aber von bestimmtem Wesen, und keinesweges, wie jene wollen, verflossen und verschwemmt in die unbestimmte Mehrheit aller jener Formen und Unformen.

Aus einer ganz ähnlichen Ansicht geht besonders bei denen, welche eine mehr gelehrte und philosophische Bildung haben, eine Denkart hervor, welche mit dem eben erwähnten Grundsatz: daß niemand die väterliche Religion verlassen soll, weil es, da alle Formen gleichgültig seien, am natürlichsten und am besten sei, da stehen zu bleiben, wohin man durch Geburt und Verhältnisse gestellt worden, — einen auffallenden Gegensatz bildet. Es ist diese Denkart ein gewisser Abscheu, oder vielmehr eine Furcht vor dem Alten, und vor der vermeintlich androhenden Rückkehr zu dem Alten. Sie betrachten die verschiedenen Religionen bloß als eben so viele historische Stufen und Entwickelungen; als solche lassen sie denn auch das Christentum, und selbst die katholische Religion gelten, ihren Wert in dieser Beziehung bereitwillig anerkennend; nur meinen sie, sei gegenwärtig das Christentum und besonders die katholische Religion veraltet, und ihre Zeit unwiederbringlich vorüber. Vernehmen sie daher irgend ein etwas ernsteres Wort zum Lobe des Christentums oder der katholischen Religion, so macht ihnen dies gerade die Empfindung, als wenn man den Gang der Zeit widernatürlicherweise zurückschrauben wollte, und wer auf solche Weise zu dem Alten zurückkehrt, der,

meinen sie, verschwende seine Kraft unnützerweise an das Tote und längst Erloschene. Für sie mag denn auch wohl jedes Altertum ein totes sein, das nur wie eine drückende Last auf ihnen liegt, oder wenn es ja eine Art von Scheinleben annimmt, nur schwächliche und kraftlose Nachbildungen erzeugt. Es wäre wohl notwendig und wichtig für das Bedürfnis des Zeitgeistes, recht in das Einzelne dieser jetzt so herrschenden Meinung, oder vielmehr Verwirrung von Meinungen einzugehen über Altes und Neues, unwiederbringlich Veraltetes, oder mögliche Wiederbelebung des Alten; vielleicht finden wir auch bald an einem andern Orte Gelegenheit, diese ganze Frage recht ausführlich abzuhandeln, nicht bloß in Betreff der Religion, sondern auch in Beziehung auf Kunst und Erkenntnis, Sitten, Gesetze und Verfassung. — Für unsern jetzigen Zweck mag es genug sein, denen also Denkenden folgendes entgegen zu setzen: daß ihnen nach unsrer Meinung oft vieles neu scheint, bloß weil sie das Alte nicht kennen; und daß sie wohl am wenigsten das wahrhaft Neue zu ahnden, zu verkündigen, und selbst herbeizuführen berufen sein können, da sie in der Verwirrung zwischen dem lastenden Druck des Alten und dem lockenden Schimmer des Neuen das, was ewig und unvergänglich ist, so wenig herauszufinden wußten.

Für uns Deutsche ist in allem, was Religion betrifft, auch die Beziehung auf die Philosophie sehr wichtig; und jene gänzliche Trennung der Religion und Philosophie, welche bei einigen oberflächlicher denkenden Nationen, um beide Regionen gegenseitig zu sichern, beliebt worden ist, paßt wenigstens für uns durchaus nicht. Denn so wie schon in ältern Zeiten die Neigung zur philosophischen Tiefe ein wesentliches, zwar nicht äußerlich glänzendes, aber innerlich starkes Element des deutschen Charakters war, so ist dies auch noch gegenwärtig der Fall, obgleich von der schönen Anlage nicht überall eine würdige Anwendung gemacht wird. Wir glauben daher auch dieses Verhältnis mit einigen Worten berühren zu müssen, und wenn alles bisher Gesagte nur den Zweck hatte, den vorurteilsfreien Standpunkt anzudeuten, von dem wir wünschen, daß der Leser das vorliegende Werk betrachten möchte, so kann das Nachfolgende dienen, die Grundsätze und die Ideen wenigstens anzudeuten, welche den Recensenten bei der Betrachtung dieses Werks und der Gegenstände, mit welchen es sich beschäftigt, leiteten. — So wie nicht jede Philosophie mit dem Christentume

vereinbar, oder im gleichen Grade verträglich ist, so mag es auch wohl sein, daß eine oder die andere Philosophie mehr mit der katholischen oder mehr mit der protestantischen Ansicht des Christentums übereinstimmt, und also den Grund enthält, sich für eine oder die andere zu entscheiden. Die Philosophie des Spinoza, welche gegenwärtig so viele Anhänger in Deutschland findet, ist mit dem Christentume eigentlich durchaus nicht vereinbar, denn der Begriff des lebendigen Gottes ist nicht der jenes toten Gottwesens der unendlichen Substanz des Pantheismus; und nur durch Inkonsequenz ist mit dem System des Spinoza die Grundlehre des Christentums, die Lehre von der Dreieinigkeit zu verbinden. Hat man daher auch jene Philosophie mit dem Christentum verschiedentlich amalgamieren wollen, so ist es immer nach irgend einer arianischen oder gnostischen Deutung des Christentums geschehen, und dies kann auch nicht anders sein Die Aristotelische Philosophie mag in Rücksicht der Wissenschaftlichkeit viel Lob verdienen, mit dem Christentum ist sie eigentlich auch nicht sonderlich übereinstimmend, weil sie sich gar nicht bis zu der Region desselben erhebt. Man wird uns hier die Philosophie des Mittelalters entgegensetzen, allein nicht zu erwähnen, daß Aristoteles selbst damals doch nur eine untergeordnete Gültigkeit hatte, wegen der höheren Principien einer spekulativen Theologie von ganz andrer Art, und daß es nicht der reine, sondern ein mannigfach modificierter und umgedeuteter Aristoteles war, den man lehrte, so zeigte sich außerdem auch damals der dem Christentum widerstrebende Geist dieser Philosophie sehr bestimmt in der Lehre von der Ewigkeit der Welt, von der Sterblichkeit der Seele, überhaupt in der Sekte der Averroisten, und in dem leeren Abstraktionswesen der spätern Scholastiker. Unter allen Philosophieen ist es die Platonische vorzüglich, welche, wie man oft erkannt hat, mit dem Christentum am besten übereinstimmt, und wenn wir sie von der einen Seite als den letzten herrlichen Wiederschein der ältesten orientalischen Philosophie verehren, so kann man sie von der andern Seite mit Recht als die schöne Verkündigung und ahndende Morgenröte der christlichen Philosophie betrachten, als ein ver-

28. Averroisten, Ibn Roschd, genannt Avérrhoës aus Cordova (1126—98), obwohl Araber und Anhänger des Koran, doch der wichtigste Interpret der Aristotelischen Philosophie im Mittelalter, hat er bis zu dem von Papst Leo X. gegen seine Anhänger, die Averrhoisten, ausgesprochenen Anathem auch der christlichen Scholastik als Autorität gegolten.

bindendes Mittelglied zweier Welten der geistigen Bildung. Nicht in der Lehre von der Dreieinigkeit grade finden wir jene Übereinstimmung mit dem Christentum; die Idee derselben haben die Platoniker immer nur schwach und fehlerhaft aufgefaßt, so wie überall geschieht, wo dies Geheimnis der ewigen Liebe durch spekulative Vernunft ergriffen werden soll. Überall nicht von dieser oder jener einzelnen Lehre, sondern wegen des hohen erleuchteten, und liebevollen Geistes, der in dem Ganzen herrscht. Die Platonische Philosophie hat sich überhaupt durch den Lauf der Jahrhunderte hindurch als die günstigste für alle höhere Geisteskultur bewährt. Sie ist weder System noch Sekte, sondern von freier Art, und hat auch den Vorteil, daß sie in den verschiedenen Formen der bald leichteren bald schwerern Sokratischen, Platonischen und platonisierenden Darstellungen alle Stufen des Nachdenkens umfaßt, von der einfachen Lebensweisheit des im thätigen Leben zunächst wirkenden Mannes, bis zur höchsten Höhe, zu welcher der menschliche Geist sich erheben kann. Zu dieser Sokratischen Philosophie bekennt sich wie ehedem, so auch jetzt noch unser Verf., wie sich in manchen beiläufigen Anmerkungen und Erinnerungen zeigt; das Ganze des Werkes selbst jedoch nimmt das Gefühl und den Glauben zunächst in Anspruch, und daher mag es mit diesen wenigen Worten über das Verhältnis zur Philosophie für jetzt genug sein. Noch weiter bestimmen zu wollen, wie die Platonische Philosophie sich nun zu der eigentlich christlichen Philosophie verhalte, das würde uns ohnehin zu weit abführen.

Der Zweck des Verf. ist das Christentum, oder die Offenbarung und heilige Tradition der göttlichen Liebe unter dem Menschengeschlechte von Anbeginn darzustellen; daher enthalten denn diese ersten Teile des Werkes auch eine Auswahl der biblischen Geschichten und Vorbilder des alten Testaments, welche der zweite Teil bis auf die Salbung des Saul fortführt. Die biblische Ansicht des Verf. steht aber so fern ab von dem, was man jetzt Exegese nennt, daß der Versuch nicht überflüssig sein wird, durch die Frage, wie denn eine philosophische Kritik über den Sinn und die Auslegung der heil. Schriften des alten Bundes etwa urteilen möchte, jene altchristliche und katholische Ansicht, welcher der Verf. folgt, mit der neuern Erklärungsart wenigstens in ein näheres und bestimmteres Verhältnis und in einige Berührung zu setzen.

So viel ist klar und muß jedem einleuchtend sein, der nur nicht ganz fremd ist in dem orientalischen Geiste; das alte Testament hat einen geheimen Sinn, den das, woran die meisten einzig sich halten, nur wie die harte Schale umschließt. Wo soll man nun aber den Schlüssel aller dieser Rätsel und Geheimnisse suchen? Etwa in den Kommentaren der Hebräer selbst, sei es in den gewöhnlichen gesetzlichen des Talmud oder in der geheimen Überlieferung und Auslegung, in jener Kabbala, die gewiß eine nähere Untersuchung, Bekanntmachung und Würdigung verdient, als ihr bisher zu teil wurde? — Soll man etwa noch dabei Rücksicht nehmen auf die Ansicht eines nah verwandten Volks von nicht ganz unähnlicher Religion? Ich meine die Ansicht des Mahomet und der Mohamedaner vom alten Testament; eine Ansicht, die um so wichtiger erscheint, je mehr man sich anzunehmen berechtigt glaubt, daß die Religion des Mahomet nicht allein aus dem alten Testament und dem Evangelium entlehnt, sondern zum Teil wenigstens auch aus einer einheimischen Quelle alter, wenngleich sehr entstellter Überlieferung der heiligen Väter geschöpft sei. Oder ist etwa die moderne Auslegungsart die einzig rechte, welche die heil. Urkunden des alten Bundes betrachtet als eine zufällig entstandene Sammlung nationaler Mythen, so wie sie das Evangelium für eine psychologisch-moralische Volksbildungsanstalt hält, oder bei einigen Wenigen, die sich höher erheben, für eine (vielleicht wohl gar mit Unrecht oder doch zur Unzeit) öffentlich und offenbar gemachte geheime Lehre alter Mysterien? Oder ist dennoch die altchristliche Ansicht des alten Testaments als eines Vorbildes und einer Vorbereitung der Religion Jesu Christi, so wie sich dieselbe in den Kirchenvätern findet, die wahre? Allerdings sind wir der Meinung, daß eine philosophische Kritik, die als solche zuvörderst freilich von jedem Glaubensbekenntnis abstrahieren und unparteiisch prüfen müßte, eben als solche für das Wesentliche und den Sinn des Ganzen ganz bestimmt für die christliche Ansicht entscheiden würde, weil diese allein in der That über den Sinn des Ganzen Aufschluß giebt; ohne daß wir darum der neuen Exegese an ihrem großen Verdienste der philologischen und historischen Gelehrsamkeit irgend etwas schmälern, oder was andre alt-asiatische Traditionen etwa noch Belehrendes enthalten mögen, verkennen und verwerfen wollten. Denn sind nicht, wenn wir auch von allen Verkündigungen und Weissagungen des kommenden Erretters weg-

sehen, das Geheimnis des Opfers und die Idee einer unmittelbaren Gemeinschaft und Verbindung mit Gott die eigentlichen Mittelpunkte, worauf alles in den heil. Schriften der Hebräer bald ganz klar, bald entfernter, aber doch sichtbar hindeutet? Ideen, die schon an sich christlich sind, und die erst in dem Christentum ihre ganze Entwicklung und ihren vollen Sinn erhalten haben. So glauben wir denn allerdings, daß auch aus dem Gesichtspunkt einer bloß philosophischen Kritik angesehen, das Christentum allein den Schlüssel zur Auslegung des alten Testaments enthalten, allein den Geist und Zweck des Ganzen erklären könne, so vorteilhaft es auch sein mag, die Gelehrsamkeit der neuen Exegese oder den reichen Vorrat anderer alt-asiatischer Traditionen für manches Einzelne zu nutzen.

Diese vergleichende orientalische Kritik und ihre Resultate weiter auszuführen, ist hier der Ort nicht; um so mehr da ohnehin der Verf. diese christliche Ansicht ganz und gar zu der seinigen gemacht hat. Was dieser Ansicht eigentlich zum Grunde liegt, ist die stillschweigende Voraussetzung, daß nur der Christ die Bibel wahrhaft zu verstehen imstande sein könne, weil nur ihm der innere Sinn aller dieser Geheimnisse sich erschließt, für die er den besten Kommentar in seinem Herzen gefunden hat; dahingegen ohne diesen innern Sinn alle Gelehrsamkeit nicht frommt, für das Wesentliche und Ganze tot und unfruchtbar bleibt. Diesen Standpunkt vorausgesetzt, kommt es weniger darauf an, das vorliegende Werk in Beziehung auf philologische Gelehrsamkeit zu beurteilen, als vielmehr den religiösen Geist desselben zu fassen. Diesen religiösen Geist werden einige ausgehobene Stellen in den eigenen Worten des Verf. am besten darstellen können.

Der Verf. fängt sein Werk also an, S. 7:

(Joh. I, 1—3): „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort."

„Dasselbige war im Anfang bei Gott."

„Alle Dinge sind durch dasselbige gemacht, und ohne dasselbige ist nichts gemacht, was gemacht ist."

(1. Mos. I, 1.) „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde" — u. s. w. — das dunkle Heiligtum des alten Moses durch das heilige Licht des Johannes erhellend. Auf diesen aus der Tiefe frommer Begeisterung heraufgeschöpften Anfang des schönen Werks kann man wohl anwenden, was der Verf. an einer andern Stelle

von der heiligen Schrift sagt: T. I, S. 267: „Sie, welche Einen Urheber mit der Natur hat, ist, wie diese, reich an Fülle der Mannigfaltigkeit in erhabenster Einheit. Jedes Alter der Menschheit findet in ihr seine Nahrung; ihre Brüste säugen den Unmündigen, und ihr Becher entflammt den Weisen."

Überall nimmt der Verf. Gelegenheit, die heiligen Urkunden und Geschichten des alten Testaments durch Beziehung auf das Evangelium, und durch Stellen aus diesem und aus den Schriften der Apostel zu erhellen, und in diesem höheren Lichte zu verklären, indem er alles, wenn man so sagen darf, mit einem christlichen Auge betrachtet. — T. II, S. 360: „Glaube, Hoffnung und Liebe, diese nicht zu trennenden Schwestertugenden, Töchter der Religion Jesu Christi, begleiteten auch die heil. Erzväter, und leuchteten ihnen vor auf dem Pfade hienieden." — T. I, S. 55: „Obwohl in des alten Bundes Offenbarungen die Gottesfurcht vor Gottseligkeit zu walten scheint, so war doch teils dieser Unterschied auf Bedürfnis der unmündigen Menschheit gegründet, und teils fand er nicht ohne viele Ausnahme statt." — Zuschrift X: „Die wahre heilige Furcht Gottes schließt die Furcht vor allem, was nicht Gott ist, aus; sie giebt Heldenmut gegen alles Erschaffene, und fürchtet nur Ihn. Und auch Ihn fürchtet der Gottesfürchtige nicht sowohl, als seine eigne Schwäche" u. s. w. — Zuschrift IX: „Die heilige Furcht Gottes schließt die Liebe nicht allein nicht aus, sondern sie ist eine zur Liebe hinleitende, dann immer mehr und mehr mit Liebe sich verbindende kindliche Furcht." —

T. I, S. 238: Ohne Glauben, Hoffnung und Liebe wird keiner das Antlitz Gottes schauen." — T. I, S. 457: „Die Religion Christi hat nur einen Zweck, die Vereinigung der Seele mit Gott in der Liebe." — Hierauf kommt der Verf. bei mehreren Veranlassungen zurück, sowie auch auf jenes Gebet des Heilandes (Joh. XVII), wo das Licht jenes Geheimnisses am vollsten hervorbricht, und welches der Verf. „die Urkunde unsrer Bestimmung und unsers Heils" nennt. — Den eigentlich innern Grund und die allgemeine Idee der ganzen biblischen Ansicht des Verf. enthalten vorzüglich solche Stellen, in denen die Rede ist von der Art, wie die ganze heil. Schrift auch des alten Testaments als auf den alles erklärenden Einheitspunkt sich auf Den bezieht, Einleit. II., „der zugleich der Verheißne und

der Verheißende war — den alle Offenbarungen Gottes unmittelbar allein zum Gegenstande haben". —

T. I, S. 508: „Der das A und das O, die Seele, der ganzen heil. Schrift ist — Er, ohne den das alte Testament ein unaufgelöstes Rätsel bleibt — Er, durch den lichthelle Ordnung in die Offenbarungen Gottes eintritt." —

Schade nur, daß dieses Wesentliche nur in einzelnen und gelegentlichen Anmerkungen zerstreut worden, und nicht in Eins zusammenstellend, so vollkommen als es nötig wäre, entfaltet ist. Der religiöse Geist dieses Werks so wie ihn die angeführten Stellen hinreichend charakterisieren mögen, bedarf überhaupt unsers Lobes nicht; und an dem Ganzen wüßten wir eben nur das Eine zu tadeln, daß die specielle Ausführung der großen Idee nicht immer ganz angemessen bleibt. Was wir hier tadeln, ist bloß eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung, die Einmischung manches Unwesentlichen, wodurch vielen sonst im Gefühl gewiß mit dem Verf. übereinstimmenden Lesern der Eingang zu der innern Schönheit und zu dem Geist des Ganzen vielleicht unnötigerweise erschwert ward. Wie schön ist z. B. alles, was der Verf. über die wahre Bedeutung der Geschichte Abels, Isaaks, Josephs, über Melchisedek, und andre nach der christlichen Ansicht vorbildliche Stellen sagt (einige zu spielende Beziehungen ausgenommen); aber oft ist es uns begegnet, daß der Verf. grade bei solchen Veranlassungen, wo wir ihn gern am längsten hätten verweilen sehen, uns schnell entschlüpfte, während er an andern Stellen wieder allzu weitläufig in das Einzelne der äußern Geschichte des jüdischen Volks sich verwickelt, wo dieselbe auch in gar keiner oder nur in der allerentferntesten Beziehung auf den eigentlichen Hauptzweck steht. Und welches ist dieser nach der eignen Idee des Verf.? Christum erkannt haben, auf ihn allein alles beziehen, und alles in ihm sehen, das ist das Eine und Wesentliche aller biblischen Ansicht und Auslegung. So glauben wir in Gemäßheit mit dem Sinn des Verf. sagen und dann auch hinzufügen zu dürfen, daß alles, was nicht gradezu auf diesen Zweck ausgeht, entweder überflüssig und störend oder doch außerwesentlich sei, und also höchstens nur im Vorbeigehen hätte berührt werden sollen. Die historischen Seitenblicke und Rücksichten auf die alte Überlieferung und Religionen andrer asiatischen Völker enthalten viel Lehrreiches und Vortreffliches, was auch mit dem Hauptzweck des Ganzen

noch wesentlich zusammenhängt; doch würden wir auch hier das über die Chinesen in der vierten Beilage des zweiten Teils zu dem Entbehrlichen rechnen. Man fühlt sich um so mehr geneigt, solche Digressionen entfernt zu wünschen, da auf der andern Seite so manche von den höchst wesentlichen Punkten mit unverhältnismäßiger Kürze behandelt sind. Bei der Geschichte vom Sündenfall z. B. wäre es wohl allerdings notwendig gewesen, die ganze biblische und christliche Ansicht vom innern Verderben des menschlichen Herzens und des menschlichen Geistes vollständiger zu entwickeln, worüber man von dem Verf. selbst nach den einzelnen zerstreuten Bemerkungen zu urteilen wohl etwas Befriedigendes und Ganzes zu erwarten berechtigt war. Auch über jenen wichtigen Gegensatz zwischen den Kindern des Lichts und der Finsternis, einen Gegensatz, welchen die heil. Schrift bald geheimnisvoll andeutet, bald klar vor Augen stellt, auf den sie so oft zurückkommt, und dem sie gleich die zweite Stelle in der Geschichte des Menschen, nach dem Ersten, dem Abfalle, anweist; auch über diesen großen Gegenstand sagt der Verf. zwar im Vorbeigehen hie und da einige schöne und vortreffliche Worte, aber doch lange nicht genug für die Wichtigkeit des Gegenstandes, und ungleich weniger, als er aus der Tiefe seiner Ansicht und seiner Einsicht hätte schöpfen können. Von der biblischen Chronologie dagegen hätte eine ganz kurze Erörterung für den Zweck des Verf. genügend sein mögen. Allgemein wird es ja jetzt anerkannt, daß die wunderbaren und ungeheuren Chronologieen der andern asiatischen Nationen teils ganz fabelhaft, teils von bloß astronomischer Bedeutung seien. Es ist auch übrigens eben keine Gefahr vorhanden, daß historische Forschung der Menschengeschichte uns in eine höhere Zeit zurückführen möge, als die biblische Chronologie uns angiebt, sei es nun nach der gewöhnlichen Rechnung, oder nach der Septuaginta. Das Menschengeschlecht ist von heut und gestern; die Geschichte des ersten Weltalters ist einmal unwiederbringlich verloren, und was man gewöhnlich *alte Geschichte* nennt, enthält in dem Zeitraume von Sem oder Abraham bis auf Christus nur die verschiedenen Übergänge aus dem ersten Weltalter zu dem zweiten. Man denke nicht, daß wir die historische Beziehung und Gültigkeit der heil. Urkunden irgend bezweifelten; vielmehr sind wir vollkommen überzeugt, daß die Namen *Seth*, *Henoch*, *Noah* und *Sem*, wenn wir etwa noch die des *Enos* und *Melchisedek* hin-

zusetzen, alles das grade umfassen, was wir so gern wissen möchten und vergeblich zu erforschen suchen von Geheimnissen der untergegangenen Urwelt; überzeugt ferner, daß absichtlich in jenen heil. Urkunden außer dem, was für die Religion wesentlich ist, über das bloß Historische der Urwelt oft eben nur ein rätselhafter Wink gegeben wird. Denn nicht zu Befriedigung eitler Wißbegierde ward die Schrift gegeben, sondern zur Gründung des ewigen Lebens. Ratsam wäre es also allerdings nach dem Vorgange der heil. Schrift selbst, was für den Hauptzweck doch nicht weiter wesentlich ist, lieber liegen zu lassen, und wohl vereinbar mit der wahrhaft christlichen Auslegung, seine Unwissenheit in vielen bloß historischen Stücken freimütig zu bekennen. Dagegen fanden wir, daß der Verf. einigemal zum Nachteil des Ganzen das, was in seiner biblischen Ansicht wesentlich gegründet und unumstößlich gewiß ist, allzu nah mit demjenigen verbindet, was er selbst doch nur etwa als historische Meinung geben kann. Dies letzte gilt vorzüglich von Herrn de Lücs Theorie der Sündflut. Ob die Physiker sie billigen können, lassen wir dahingestellt sein; in historischer Rücksicht ist sie aufs mindeste sehr gewaltsam, gewagt und willkürlich. Und bedarf es denn solcher künstlichen Hypothesen, um den Moses zu rechtfertigen? Wir sollten denken, sie wären ganz überflüssig, und es würde sich wenigstens jetzt niemand mehr finden, der Einwürfe gegen die so lange erwiesene Wirkung der alten Wasserfluten zu machen hätte. In wie entfernter Beziehung steht endlich alles dies auf den Hauptzweck des Verf.? Für das eine Wesentliche der Religion sind alle jene, mit den Fortschritten der Wissenschaft doch immer wandelbaren physikalischen Untersuchungen wenig mehr als gleichgültig. Ungleich wichtiger aber, und nicht dem Wandel irdischer Kenntnisse unterworfen ist jene hohe bildliche Bedeutung, welche die christliche Ansicht nach Anleitung des Apostels in dem Schiff findet, das die wenigen Gott treu Gebliebenen über die wilden Wogen des allgemeinen Verderbens, sie dennoch wunderbar errettend, trug, und endlich das dankende Opfer des erretteten zweiten Stammvaters der Menschen.

16 f. Dies letzte ... Sündflut, Jean André Deluc (1727—1817), Geolog und Meteorolog, hat seine Ansichten über die Geschichte der Erde in verschiedenen Schriften niedergelegt; vgl. insbes. „Lettres physiques et morales sur les montagnes, et sur l'histoire de la terre et de l'homme“ (Haag 1775—80, 6 Bde.), dann „Lettres à Blumenbach sur l'histoire physique de la terre“ (Paris 1798).

Wir kommen immer auf das Eine, auf den Hauptzweck des Verf. zurück; war es ja doch nicht seine Absicht, eine Reihe einzelner exegetischer Untersuchungen über das alte Testament zu liefern, sondern das Christentum, oder vielmehr Christum selbst wollte er darstellen, so wie er sich von Anbeginn den Menschen durch alle Zeiten hindurch offenbart hat. In dieser Beziehung könnte es scheinen, als hätte er selbst den einzelnen Wundergeschichten des alten Testaments hie und da eine größere Ausführlichkeit gewidmet, als im Plan des Ganzen zweckmäßig war. Sehr treffend zwar finden wir, was der Verf. im allgemeinen (T. II, S. 176) zur Verteidigung der Wunder sagt. Erhaben und wahrhaft christlich ist der Standpunkt, von welchem aus der Verf. (T. I, S. 237—238) sagt, „daß nicht die äußern wunderbaren Wirkungen, in denen es Gott gefiel, sich an auserwählten Menschen zu offenbaren, sondern die ihr Inwendiges durchglühende Flamme der Liebe es sei, welche sie zu Heiligen Gottes mache". — „Die Bekehrung des Menschen zu Gott, der Umgang des Menschen, der Staub ist, mit Ihm, dem Ewigen und Unendlichen, das sei das große Wunder." — Etwas besser Begründetes endlich, als es in den folgenden einfachen Worten liegt, wird selbst die tiefste Philosophie nicht über diesen Gegenstand vorbringen können.

(T. I, S. 240.) „Wirket die Lebenskraft in uns, welche Kraft Gottes ist, auch wenn wir sie mißbrauchen, indem wir dem Willen zuwider handeln, unbegreifliche Wunder; was muß sie wirken in dem, dessen Wille mit dem Willen Gottes vereint ist!" —

Auch wenn der Verf. bei der Erzählung einzelner Wunder auf die Einwürfe und Zweifel der Gegner oder der Gleichgültigen weiter keine Rücksicht nimmt, so kann man dies, als seinen Grundsätzen angemessen, nicht tadeln, wenn nur das Ausgewählte wirklich für den Zweck des Ganzen belehrend und notwendig war. Wenn er aber ohne dieses Bedürfnis allzu sehr bei dem Einzelnen verweilt, so werden diejenigen Leser, welche zunächst nur auf das Wesentliche des Gefühls und des Glaubens gehen, darüber vielleicht das eigentliche Ziel zu sehr aus den Augen verlieren; diejenigen dann, denen es mit Forschung der Art ein wahrer Ernst ist, nur noch weit mehr Ausführlichkeit wünschen, da doch nur aus der Fülle der historischen Untersuchungen die Aufhellung einzelner Nebenumstände, und die Lösung scheinbarer Widersprüche,

die wahre Bedeutung des Ganzen solcher Stellen und Geschichten hervorgehen kann. Nehmen wir die Geschichte von den ägyptischen Landplagen, und dem Streit Mosis mit den ägyptischen Zauberern zum Beispiel; es ist hier offenbar mit eine Absicht der heil. Schrift, zu sagen, und zu zeigen, daß Moses die ägyptischen Priester und Magier auch in ihrem eigenen Wissen und Wesen weit übertroffen, und sie durch eine höhere Wunderkraft niedergeschlagen habe. Soll dieses also vollkommen verstanden werden, so müßte man vor allen Dingen genau wissen, was es eigentlich mit der geheimen Weisheit und magischen Kunst der Ägypter für eine Bewandtnis gehabt habe. Wie unermeßlich viel Kenntnisse aber und Untersuchungen würde nicht eine gründliche Beantwortung dieser großen Frage erheischen! —

Auf jeden Fall glauben wir, daß einige der Leser mit uns übereinstimmen werden, wenn wir den Wunsch äußern, daß der Verf. wenigstens in der Folge sich dem schönen Ziele schneller nähere, und mit Vorbeigehung alles mehr Unwesentlichen, besonders über alles eigentlich Vorbildliche und was sonst irgend verkündigend, vorbereitend oder bedeutend in der nächsten Beziehung auf das Christentum steht, desto weiter sich verbreiten möchte, nach Anleitung der alten geltenden Ausleger, und nächstdem aus der Fülle seines eignen Herzens und innern Sinns; denn es kann gewiß nicht unsre Absicht sein, etwas von dem Verf. zu fordern, das mit seinen Grundsätzen unvereinbar wäre; vielmehr wünschen wir nur, er hätte, alle neuern Schriftsteller beiseite legend, sich einzig und allein in der Auslegung an die Kirchenväter gehalten. Freilich wird, wer diesen Weg einschlagen will, der sogenannten allegorischen oder mystischen Auslegungsart, die man auch die symbolische nennen könnte, wieder weit mehr einräumen müssen als in den neuesten Zeiten üblich war. Denn bekannt ist es, wie sehr nicht etwa einer oder der andere der Kirchenväter, sondern die große Mehrzahl auch der ältesten und sonst gewichtvollsten (nach dem Vorgange der Apostel, ja des Heilandes selbst) zu dieser symbolischen Ansicht sich neigen, die bald auf die eine, bald auf die andre Art immer doch auf den innern, oft verborgenen Sinn, auf die Idee zunächst geht, und diese vor allem zu enthüllen sucht. Und ist nicht in der That diese Ansicht für die Religion die erste und wichtigste, für deren Wesentliches hingegen durch alle jene chronologischen, physikalischen und andre bloß äußerlichen Untersuchungen

oft wenig gewonnen wird? Allerdings darf durch jene, vor allem wesentliche und höhere Ansicht die buchstäbliche und historische weder aufgehoben noch verdrängt werden; dies behaupten hieße auch die Meinung der Kirchenväter ganz verkennen. Wenn aber unter den neuern katholischen Gelehrten einige die allegorische oder symbolische Auslegung so gar sehr beiseite setzen, so können wir dies für nichts anders halten, als für eine übel berechnete Nachgiebigkeit gegen den Strom der herrschenden Aufklärung, die um so mehr auf den toten Buchstaben allein sieht, je weniger sie den tiefern Sinn zu ergreifen vermag; für ein halbes Kapitulieren mit den Anhängern einer ganz andern Ansicht; auf jeden Fall aber ist es unvereinbar mit dem aufgestellten und anerkannten Grundsatz von der Autorität der Kirchenväter in der biblischen Auslegung. Gründlicher wäre es, sich ganz an diese zu halten, und wir sind überzeugt, daß wenn dies nur mit hinreichender Kenntnis und Einsicht unternommen, und alles Einzelne nach dem Geist des Ganzen geordnet und zusammengestellt würde, ein Gebäude und ein Ganzes von biblischer Auslegung vor uns stehen würde, das durch seinen innern Zusammenhang, und seine Festigkeit, selbst die Gegner des Christentums und die Gleichgültigen in Erstaunen setzen möchte.

Dies wäre ungefähr, was wir zu erinnern hätten, um das wahrhaft Wesentliche, in dem religiösen Geist des vorliegenden Werks, von dem, was mehr zufällig oder bloß Außenwerk in der speciellen Ausführung ist, zu unterscheiden und abzusondern.

Die historische Ansicht des Verf. in Beziehung auf andre alte Völker, besonders die asiatischen, ist im Grunde sehr befriedigend, und keinesweges so beschränkt, als einige sie vielleicht finden werden, welche über ihren andern universal-historischen Studien endlich die heiligste und sicherste Urkunde des Altertums ganz aus den Augen verloren haben, und selbst in der biblischen Sprache fremd geworden sind; denn wann der Verf. alles zunächst aus dem biblischen Standpunkte betrachtet, und auch was zur äußern und allgemeinen Weltgeschichte andrer Völker gehört, in biblischen Ausdrücken, wenn man so sagen darf, vorträgt, so kann dies in einer Geschichte des Christentums wohl keinesweges getadelt werden. Wir gehen auf die Hauptsache; um die auffallenden Übereinstimmungen in der Lehre und der Überlieferung der Perser und Indier und andrer asiatischen Nationen mit der heil. Schrift und unserer Religion

zu erklären, nimmt der Verf. (wie es scheint, mit vollkommenem Rechte und ganz im Sinne der heil. Schrift) an, daß Noah, Sem, und die andern Väter besonderer Offenbarungen von Gott gewürdigt seien, und daß durch mündliche Überlieferung Spuren, obgleich sehr entstellte, doch noch unverkennbare Spuren dieser göttlichen Offenbarung sich bei den Nachkommen jener Stammväter über viele, ja die meisten asiatischen Nationen verbreitet haben. Das ist das Wesentliche, worauf es ankommt; eine, obgleich vielfach entstellte Tradition alter Offenbarung zuzugeben, auch bei andern Völkern noch neben und außer den Hebräern und ihren heil. Schriften; denn so wie Religion, Geschichte und Philosophie uns gleich sehr auf diese Annahme und Ansicht hinführen, so ist auch diese Ansicht allein es, durch welche Religion, Geschichte und Philosophie in Übereinstimmung gebracht und erhalten werden können, ohne daß es nötig wäre, eine oder die andre aufzuopfern.

Eine, der Ansicht unsers Verf. ganz ähnliche Voraussetzung war es, wodurch einige, übrigens sehr christliche Schriftsteller wie z. B. der vortreffliche Picus von Mirandola ihre Vorliebe für die geheime Weisheit der Hebräer und Chaldäer zu rechtfertigen suchten, indem sie dieselbe für eine obgleich entstellte und verderbte Überlieferung der alten göttlichen Offenbarungen der Väter hielten. Ja es hat diese Ansicht sogar noch eine Analogie mit der katholischen Annahme der Tradition als der zweiten Quelle neben der Schrift für die Religion des neuen Bundes; nur daß hier behauptet wird, die Tradition sei unverfälscht und treu bewahrt geblieben, dahingegen wie sehr die alte orientalische Tradition entstellt und verunstaltet worden, in den alten Denkmalen, welche wir haben, nur allzu sichtbar ist. Von seiten der historischen Skepsis wüßten wir auch nichts gegen die Ansicht des Verf. einzuwenden, als daß er einiges über die Nebenumstände, was doch nur ungewiß, oder höchstens wahrscheinlich sein kann, zu positiv und entscheidend ausspricht; vornehmlich aber folgendes: Er sagt es zwar nirgend ausdrücklich, scheint aber doch stillschweigend überall anzunehmen, daß die heiligen Väter auch vor Abraham,

18. Giovanni Pico Graf von Mirandola (1463—1494) glaubte das Problem einer Versöhnung der Religion mit der Philosophie und einer Verschmelzung der platonischen und aristotelischen Philosophie lösen zu können, indem er neuplatonische und kabbalistische Ideen mit hineinzog. 1486 veröffentlichte er zu Rom 900 Thesen „Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae“, die ihn in den Verdacht der Ketzerei brachten.

wenn wir so sagen dürfen, Hebräer gewesen seien; die heil. Schrift dagegen läßt das Volk der Hebräer offenbar erst von Abraham seinen Ursprung und Anfang nehmen; stellt uns wenigstens, was man auch über die nächsten Vorfahren Abrahams denken mag, die Namen des Noah und Sem ausdrücklich als solche auf, die der ganzen Weltgeschichte angehören, und über die ganz zahllose Mengen der Völker und Geschlechter sich verbreiten. In Rücksicht des Sem und Noah übrigens fehlt es sogar für die Vermutung des Verf. nicht an noch mehreren zahlreichen historischen Nachweisungen, und wir erinnern uns auch wohl bei Missionarien ähnliche Gedanken gefunden zu haben. Bekannt ist z. B. daß Zerduscht keine ganz neue Religion stiften, sondern nur die des Dschemschid wieder herstellen wollen, daß dieser aber Eine Person mit dem Sem der heil. Schrift sei, wird auch der Ungläubige nicht bezweifeln. Es gäbe dies sogar zu noch einem Vergleichungspunkte Anlaß. Die heil. Schrift stellt uns den Moses keinesweges als einen Mann dar, der eine Religion, die vorher gar nicht vorhanden gewesen, gleichsam erfunden und ganz neu gestiftet habe. Es erhellt vielmehr aus der Schrift selbst, die Meinung sei: daß Moses dazu berufen worden, jenes göttliche Licht, das auch Noah und Sem erkannt hatten, zu welchem Abraham durch göttliche Fügung wieder zurückgeführt war, und von dem sich bei den Abrahamiden die Kunde wenigstens erhalten hatte, wieder zu erwecken und zu bestätigen, und durch dauernde Gesetze dessen Erhaltung zu sichern. So dürfte es also der Wahrheit gemäß sein, die Lehre der Perser mit der Religion der Hebräer in ein noch näheres Verhältnis zu setzen, als selbst der Graf Stolberg gethan hat, ungeachtet er die nahe Beziehung wohl anerkennt; wir möchten sagen, etwa in ein ähnliches Verhältnis, wie dasjenige, in welches die Kirchengeschichte die Arianer oder Gnostiker zu jenen Christen stellt, welche bei der alten Lehre blieben. Den scheinbaren Vorzug eines mehr philosophischen Tiefsinns, einer dichterisch kühneren Phantasie hatten die alten Perser vor den Hebräern vielleicht eben so sehr voraus als manche jener christlichen Sekten; auf welcher Seite aber die Wahrheit stand, ob durch die Perser oder durch die Hebräer das Kleinod der heiligen Überlieferung treu und rein bewahrt, und auf die Nachwelt gebracht worden sei, darüber kann wohl kein Zweifel stattfinden. Nicht in dem, was vor der Welt als groß und glänzend

erscheint, offenbart sich die Herrlichkeit Gottes immer am meisten; auf diesem Wege gilt fromme Treue und schlichte Einfalt höher, und mit scheinbarer Erniedrigung begann oftmals die Verherrlichung und schönste Offenbarung der göttlichen Geheimnisse. So war es auch nicht eins der hochberühmten weltherrschenden, mit allen irdischen Kenntnissen und Künsten geschmückten Völker; sondern dieses geringe von vielen angefeindete Volk war es, welches der Herr erwählte, um das Heiligtum des alten Lichts in strenger Sorgfalt zu bewahren, bis da der Augenblick gekommen war, die Hülle sprang, und der Glanz jenes Lichtes nun alle Völker überstrahlen konnte.

Wenn die Überlieferung der Perser unleugbar von Sem ausgeht, so würden wir den Noah nach der gleichen Ansicht am ersten auf Indien beziehen können; doch bleibt hier mehr Schwieriges. Unleugbar zwar ist es wohl, daß der Noah der heil. Schrift Eine Person sei mit dem *siebenten Monu* der Indier, der auch *Sraddhadevo* heißt, und in den Puranas so viel vorkommt, denn zu auffallend und sonderbar sind die so ganz individuellen Übereinstimmungen, als daß sie irgend für zufällig gehalten werden könnten. Aber es ist doch nicht dieser siebente, sondern der davon ganz verschiedene *erste Monu*, der als zweiter Weltschöpfer und als göttlicher Gesetzgeber an der Spitze der indischen Lehre und Verfassung steht.

Was der Verf. aus indischen Schriften von Erwähnungen des *Sem* anführt, steht zu einzeln, und scheint uns auch sonst Schwierigkeiten und Zweifeln unterworfen. In den reichhaltigen historischen Bemerkungen des Verf. würden wir überhaupt Gelegenheit und Veranlassung genug finden, sie durch andre von ähnlicher Art zu bestätigen, hie und da zu ergänzen, im einzelnen zu berichtigen, oder wenigstens bei ungewissen Fällen die Verschiedenheit unserer Ansicht darzulegen. Doch dieses müssen wir andern Beurteilern überlassen; indem wir auch von der historischen Ansicht des Verf. vorzüglich nur das ausheben und charakterisieren wollten, was in Beziehung auf das Verhältnis zur Religion das wichtigste ist.

Die Darstellung und Schreibart fanden wir im hohen Grade vortrefflich, und es gewährt Freude, die deutsche Sprache endlich einmal wieder in ihrem alten Adel auftreten zu sehen, in schlichter Kraft und männlicher Schönheit, und ein Werk von solcher Würde

des deutschen Stils zu besitzen, nach so vielen, nachlässig bunten Mischungen, spielenden Übertreibungen, und zwanghaft gekünstelten Nachbildungen, deren selbst ausgezeichnete Schriftsteller in der Schreibart sich in der neuesten Zeit so oft schuldig machten.

Auch der hohe moralische Sinn des Werks bedarf keiner Erläuterung und keiner Empfehlung. Diejenigen, welche, wenn sie auch über das Christentum noch zu keiner entscheidenden Überzeugung gekommen sind, doch fest an der Religion des Gewissens halten, und von dem lebendigen Glauben an Gott und an die ewige Vergeltung durchdrungen sind, werden sich ohnehin auf jeder Seite dieses Werks angesprochen fühlen.

Dies wäre dann das wesentlichste von dem, was wir glaubten über dies bedeutende Werk sagen zu müssen, und unsern Lesern sagen zu dürfen, deren viele unstreitig in religiöser, andre in historischer Rücksicht mit dem Verf. nicht übereinstimmend denken; zu einer Zeit jedoch, wo der falsche Schein der seichten Aufklärung immer mehr in seiner Nichtigkeit offenbar wird, und schon vor den Strahlen gründlicher Wissenschaft und dem Licht der lebendigen Erkenntnis zu weichen beginnt; wo außerdem gegenseitige Schonung und eine würdige Behandlung des großen Gegenstandes, für jeden Deutschen insbesondere, eine mehr als jemals heilige Pflicht ist.*) Fr. Schlegel.

III.

Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange Flamländischer und Französischer nebst Melodien. Herausgegeben durch Büsching und von der Hagen. Berlin, bei Friedrich Braunes. 1807. (1 Rthlr. 12 ggr.)

Je mehr auch in unserm wie in jedem gelehrten Zeitalter durch die Masse des Studiums die kindlichen Blüten des leichten

*) Der Verfasser dieser Beurteilung ist schon oftmals einer parteiischen Vorliebe für die katholische Ansicht beschuldigt worden. Ob nun in der obigen Beurteilung die Stimme der Parteisucht rede oder nicht, das mag der Entscheidung der Leser überlassen bleiben. Wenigstens fand sich der Recensent dadurch zur Nennung seines Namens verpflichtet, damit die liberale Gesinnung der Herren Herausgeber nicht etwa desfalls von den Schwachen am Geiste verkannt würde, und damit der Recensent auf jeden Fall allein zu verantworten hätte, was er recht gerne zu verantworten übernimmt.

23. III. Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur für Philologie, Historie, Litteratur und Kunst. Erster Jahrgang. Heidelberg, bei Mohr und Zimmer. 1808. 1, 134—142. — Raich bezweifelt („Dorothea v. Schlegel, geb. Mendelssohn u. s. w." 1, 240 Anm. 1), daß die Recension von Büsching-von der Hagen von Friedrich herrührt. Seine Annahme wird widerlegt, wenn man einen unverkennbaren Fehler Böckings (A. W. Schlegels Sämtl. Werke 8, 289 Anm.) berichtigt. Wenn nämlich Wilhelm bei der Zusammenstellung von in der

Volksgesanges erdrückt werden, und ein wieder erstandenes Volk dichtender Grammatiker uns leider so oft statt der Troubadours und Homeriden gelten muß, je mehr Dank verdienen diejenigen, welche es sich zum Geschäfte machen, diese ursprünglichen Stimmen der Erinnerung und des unmittelbaren Dichtergefühls der Vergangenheit zu entreißen. — Ein großes Verdienst erwarb sich daher Herder, als er durch seine Volkslieder den deutschen Sinn aus den mit Schmuck und Zierat überladenen Kunstgärten der gelehrten oder vornehmen modischen Dichtkunst in das Freie zurückführte, und auf die einfache Schönheit und Bedeutung dieser unscheinbaren Naturgewächse aufmerksam machte; nur war seine Sammlung, da sie die Blüten so vieler Nationen umfassen sollte, für das Deutsche viel zu unvollständig. Es erschienen zwar seit der Zeit immer mehrere Beiträge, ja auch Sammlungen deutscher Volkslieder; das vorzüglichste blieb aber nur in dem Kreise der Litteratoren, ohne an das größere Publikum gelangen zu können. Die von Arnim und Brentano'sche Sammlung zuerst war es, die alle frühern zu umfassen strebte, und die Herausgeber derselben haben das Verdienst, manches schöne Volkslied, das noch ganz unbekannt, oder doch nur sehr wenig verbreitet war, der Vergessenheit entrissen zu haben. Wenn nur auch die Sorgfalt der Behandlung und der Auswahl dem Reichtum einigermaßen

Wiener Ausgabe letzter Hand der Schriften Friedrichs fehlenden Aufsätzen unter 9) die Recensionen aus den Heidelbergischen Jahrbüchern anführt und schreibt: ‚Abt. f. Philologie, Historie u. s. w. S. 134—42. Büsching und v. d. Hagen, deutsche Volkslieder, anonym, wie die in die sämtlichen Werke aufgenommene Rec. von Goethes Werken 1—4", so bezieht sich ein Zusatz selbstverständlich nur auf jene, welcher lautet: „Vermutlich hat sich Friedrich nicht genannt aus Schonung für Goethe; denn es ist eine Parodie auf Goethes Recension von des Knaben Wunderhorn [zuerst in der Jen. Allg. Litt.-Z. 1806 Nr. 18 ff.]. Daß dieser Aufsatz aber von ihm herrührt, weiß ich gewiß. Er ist voller Witz und verdient auf alle Weise einen neuen Abdruck." Bezieht man diese Äußerung mit Böcking auf die Rec. von Goethes Schriften, so wird sie einfach lächerlich, da ja niemand an Friedrichs Autorschaft zweifeln kann, weil diese ohnehin von ihm in seine Werke aufgenommen worden war. Allein wer einen Blick in die Rec. von Büsching-von der Hagen thut, wird die Parodie der Rec. des Wunderhorns sofort bemerken. Für die Rec. von Goethes Werken wäre die Äußerung mir wenigstens unverständlich. Gegen ein solches apodiktisches Zeugnis Wilhelms verfangen die Gegengründe Raichs nichts. Vgl. auch Hoffmann v Fallersleben, Findlinge 1, 194. — 25 f. Johann Gustav Gottl. Büsching (1783—1829) und Friedrich Heinrich von der Hagen (1780—1856) gehören beide zu den Begründern der Germanistik, wenn sie auch bald durch die strengere Methode Lachmanns in den Hintergrund gedrängt worden sind. von der Hagen bekannte sich durch Wilhelms Berliner Vorlesungen zu seinem Unternehmen einer Ausgabe des Nibelungenliedes angeregt.

2. Unter den „dichtenden Grammatikern" versteht Fr. wohl Arnim und Brentano. Seine Stellung zu ihrem Unternehmen „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. A. v. Arnim und Klemens Brentano. Mit einem Anhange von Kinderliedern" (Heidelberg 1806—19, III) geht aus dem folgenden deutlich hervor; vgl. auch an Wilhelm S. 530. — 7. Herders „Volkslieder" waren Leipzig 1778 und 1779 erschienen; Joh. v. Müller erweiterte sie 1806 zu den „Stimmen der Völker in Liedern".

entspräche! wenn nur nicht so manches Schlechte mit aufgenommen, so manches Eigne und Fremdartige eingemischt wäre, und die bei einigen Liedern sichtbare willkürliche Veränderung nicht bei dem größten Teil der Leser ein gerechtes Mißtrauen auch gegen die übrigen einflößen müßte.

Zwei Abwege sind bei dem Volksliede vorzüglich zu vermeiden: der erste ist der einer gesuchten Seltsamkeit, denn da man leicht bemerken kann, daß besonders die älteren unter den Volksliedern sich nicht selten durch etwas wunderlich Abgerissenes, halb Rätselhaftes, auszeichnen, wodurch ihre rührende Kraft und der ihnen eigene Reiz noch erhöht wird, so setzen einige das Wesen des Volksliedes vorzüglich in diese Unverständlichkeit, die sie nun nicht bloß lassen, wo sie sich etwa schon findet, sondern geflissentlich aufsuchen, und nie genug davon haben können, welches leicht zum Abgeschmackten führen kann. Dieser Abweg findet natürlich nur bei den willkürlich ändernden Sammlern statt, oder bei denen, welche die Art und Weise des Volksliedes in eigenen Gedichten absichtlich nachbilden zu können vermeinen. Auf diesem Abwege glauben wir die Sammlung von Arnim und Brentano einigemal betroffen zu haben. Der andere Abweg ist noch einfacher, da man das Rohe und Gemeine, aber auch das Unbedeutende, ganz Alltägliche mit dem Volksmäßigen verwechselt, und weil in Spinnstuben, Wachstuben und Schneiderherbergen vielleicht mitunter ein wirklich schönes Lied gehört wird, voraussetzt, es müsse nun auch alles, was an den erwähnten Orten gesungen und gepfiffen wird, unfehlbar ein wahrhaftes Volkslied sein. Auf diesem Abwege finden wir die gegenwärtige Sammlung, leider! sehr oft. Indessen wollen wir gerne alles, was auch diese Sammlung Gutes und Lobenswertes hat, mit Lob erwähnen, vollkommenen Beifall geben wir den Grundsätzen, welche die Herausgeber S. VIII und IX aufstellen:

„Wir machten uns bei dem, was wir aus Schriften aufnahmen, die gewissenhafteste Treue zur Pflicht; wir gaben alles, wie wir es fanden, nur in allgemein lesbarer und verständlicher Gestalt, durch Hinzufügung oder Berichtigung der Interpunktion und Orthographie, und der notwendigen Verneuung ganz veralteter Formen und Worte; doch auch dies letzte nach bestimmten Grundsätzen und mit Erhaltung vieles Altertümlichen, das an dergleichen Urkunden am ehesten wieder zu verjüngen ist. Auch die

metrische Form haben wir, außer bei gar zu großen Ungleichheiten und offenbaren Fehlern, nicht korrekter gemacht. Noch weniger aber haben wir diese Lieder durch Auslassungen, Zusätze, Überarbeitung und Umbildung versetzen, Fragmente ergänzen, oder gar ganz eignes Machwerk dabei einschwärzen wollen; dies ist, aufs gelindeste, eine poetische Falschmünzerei, wofür die Historie keinen Dank weiß. Wer Lust zu solchen Dingen hat, dem lassen wir es allerdings auch frei, und es muß uns freuen, wenn er etwas Treffliches daraus hervorbringt, wer es aber immerhin thut, der sollte es doch wenigstens sagen, oder so thun, daß kein Zweifel darüber bleibt."

„Bei vielen Liedern lagen uns verschiedene oft sehr abweichende Exemplare vor, und da blieb freilich unser Urteil die letzte Instanz; wir können uns aber das beruhigende Zeugnis geben, daß wir alle uns zu Gebote stehende Mittel angewendet haben, uns durch eine gründliche Kritik vor Willkürlichkeit zu bewahren." —

Es hat diese Sammlung auch das Verdienst, manche Lieder, die sich schon bei Herder, Gräter, Elwert, oder in der von Arnim und Brentanoschen Sammlung finden, vollständiger und berichtigt, mit andern Lesarten oder in die ursprüngliche Mundart hergestellt, zu geben, wie Ännchen von Tharau Nr. 75 hier plattdeutsch abgedruckt ist. Unter denen Liedern, welche den Verfassern von auswärts mitgeteilt wurden, schienen uns die schweizerischen Kuhreigen Nr. 99 vorzüglich merkwürdig; der Codex der Minnesänger zu Kolmar verdient nach der Probe Nr. 50 die größte Aufmerksamkeit, und eine nähere Bekanntmachung. Die flamländischen und französischen Lieder fanden wir fast ohne Ausnahme unter aller Kritik, wir müßten denn höchstens Nr. 10 der flamländischen ausnehmen. Unter den übrigen, die noch keine der andern Sammlungen enthielt, erwähnen wir noch als vorzügliche Stücke Nr. 4 und 88, aus einem alten Buche in

18. Der geschmackvolle nordische Altertumsforscher Friedrich David Gräter (1768 bis 183), einer der Begründer der Germanistik, legte in seinen Zeitschriften „Bragur" (Leipzig 1791—1802) und „Iduna und Hermode" (Breslau 1812—1816) eine Reihe von Quellen germanischer Litteratur zum erstenmale vor. — „Ungedruckte Reste alten Gesangs nebst Stücken neuerer Dichtkunst von A. Elwert." Gießen 1784. — 25. Die Kolmarer Handschrift (d. Z. zu München), die Jörg Wickram im Jahre 1546 erworben hatte, war 1789 auf der Schusterzunft zu Kolmar aufgefunden worden. Prof. Seybold in Buchsweiler beschrieb sie in der Gothaer gelehrten Zeitung 1790, Nr. 42 (Bragur 1, 380). Vielleicht auf Friedrich Schlegels Impuls beschäftigte sich von der Hagen in seinem Museum 2, 146 mit ihr. Sie enthält mehr als tausend Lieder älterer und jüngerer Dichter bis 1591.

Hrn. Eschenburgs Bibliothek; 62 nach einem fliegenden Blatt, und 65 aus Hrn. Nikolais handschriftlichem Vorrat. Hier wären wir aber mit unserm Verzeichnis schon ziemlich am Ende; einige ältere Lieder, wie das Minnelied von Walther von der Vogelweide Nr. 34, und der edle Möringer Nr. 44 stehen wie edle Fremdlinge da unter der übrigen so schlechten Gesellschaft, und wir wünschen nur, daß die Melodieen, für deren sorgfältige Aufbewahrung die Herren Herausgeber bemüht waren, den Beifall der Musikkenner, deren Prüfung wir sie überlassen, in einem so hohen Grade erhalten mögen, daß die Armutseligkeit der Gedichte dadurch verdeckt und entschuldigt werden kann. Oftmals sind die Herausgeber selbst auch bemüht, durch eine bedeutende Beziehung in der Erklärung ihren Liedern einen höheren Wert zu leihen, als man sonst wohl darin suchen würde; über das Mailied Nr. 30, welches Kinder in der Gegend von Speier im Frühling beim Herumtragen einer großen Brezel sangen, wird bemerkt, daß: „die Erwähnung eines goldnen Tisches auf ein rohes Zeitalter, die Erwähnung gebackner Fische aber auf die Nähe des Rheins hindeute, in dem Ganzen sei heidnische Mythologie, oder Vergötterung der Natur ausgedrückt und dramatisch dargestellt".

Das Lied 115:

Eene, meene, mieken, Mäken,
Hät en Metzer, will die stäken,
Hätt en Rock un will die schlån.
Kumm will'n beid' nå England gåhn.
Engelland is togeschlåten . . . u. s. w.

stamme, wegen der merkwürdigen Erwähnung von England, vielleicht noch aus den Zeiten der Wanderung der Angeln und Sachsen nach Britannien!

Das zuletzt angeführte Gedicht gehört schon zu denen, welche die Herausgeber selbst aus dem Munde des Volks in ihrer Gegend aufgezeichnet und gesammelt haben. Die meisten derselben verdanken wir der Uckermark, einigen Bewohnern der pommerschen Grenze, und den Milchmädchen in der Priegnitz. Um nun in

1 f. Johann Joach. Eschenburg (1743—182), der Übersetzer Shakespeares und Lehrer Wilhelms; ferner Lessings Freund Chr. Fr. Nicolai. — Bekanntlich hatte der letztere, um die Bemühungen Herders und Bürgers um das Volkslied lächerlich zu machen, herausgegeben: „Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr ljblicherr Volcksljder" u. s. w. „Berlynn vnndt Stettynn" 1777—1778; vgl. D. Nat.-Litt. 72, 296. — 5. Nr. 34. „Unter der Linden".

Augenschein zu nehmen, was es da für Blüten giebt, führen wir eins der eigentümlichsten kürzern Stücke ganz an:

Wiegenlied.

Puthöneken, Puthöneken,
Wat deiß in unsen Gårn?
Du plückst uns all de Blömkens aff,
Du måkst et all to groff.
Mamaken de wärd kiewen,
Papaken, de wärd schlån;
Puthöneken, Puthöneken,
Wat deiß in unsen Gårn.

Den Charakter dieses merkwürdigen kleinen Gedichts würden wir in der neuesten Manier der Charakteristik etwa so bestimmen: Wunderbar einschläfernd; durchaus die kindliche Hühnerfreude; dabei eine leise Erinnerung an den Sokrates, zu dessen Zeiten man dem heidnischen Äskulap noch Hähne opferte. — Wenn aber die Herren Herausgeber dem artigen Puthöneken seine gebührende Stelle nicht mißgönnen, so begreifen wir nicht, warum sie gegen andre ebenso merkwürdige Gebilde der dasigen Naturpoesie spröder waren; ungern vermißten wir jenes bettelhaft zufriedene, in lustiger Armut sich selbst genießende:

„Hänschen saß im Schornstein
Und flickte seine Schuh" —

ferner das schreckhaft aus dem Sumpf klagende:

„Unk, unk, unk,
Vor Zeiten war ich jung,
Hätt' ich einen Mann genommen,
Wär' ich nicht in Teich gekommen."

Vor allen, das kindlich, fratzenhaft erfreuliche:

„Schnecke, fisecke,
Steck deine vier Hörner heraus 2c."

und jenes schon kunstreichere:

Ringe, Ringe, Rosenkranz:
Setz ein Töpfchen Wasser bei;
Morgen woll'n wir waschen,

3. Wiegenlied. Nr. 114. — 16 ff. Von hier ab tritt die Parodie auf Goethes Recension des Wunderhorns deutlich hervor.

Große Wäsche,
Kleine Wäsche,
Kikiriki.

wo die Steigerung aus dem anfangs ganz gelinden Waschgefühl bis zu einer endlich sich selbst überspringenden Lustigkeit in der That göttlich durchgeführt ist. Vorzüglich hätten wir aber von der Gründlichkeit der Herren Herausgeber eine durchgreifende kritische Untersuchung erwartet über die Verschiedenheit der Lesart in jenem berühmten, zwar nur kurzen, aber gewiß einem der schönsten Lieder aus des Knaben Wunderhorn:

Maikäfer flieg,
Der Vater ist im Krieg,
Die Mutter ist im Pulverland,
Und Pulverland ist abgebrannt.

über welches Gedicht, in Rücksicht der streitigen Lesart, vielleicht nur von Pommern her ein ganz befriedigender Aufschluß erteilt werden kann.

Freilich würde, was die Lieder dieser Gattung betrifft, der Reichtum selbst eine Art von Hindernis verursachen; dieser Reichtum ist so groß, daß wenn die Herren Herausgeber sich mit ebenso sorgfältigen Sammlern in mehreren Gegenden Deutschlands verbinden wollten, wir gar nicht zweifeln, daß ihr Vorrat bald für einige starke Foliobände zureichen würde; es wäre auch so leicht keine Gefahr, daß da eine Abnahme gespürt werden möchte, denn es vergeht wohl kein blauer Montag, an dem nicht in größern und kleinern Städten des ehemaligen heil. römischen Reichs zusammengerechnet einige hundert solche Lieder gedichtet werden. Und sollte dies alles noch nicht zureichen, so können wir einen leichten und unfehlbaren Handgriff angeben, wo es an Volksliedern, die man sammeln könnte, gebrechen sollte, dergleichen selbst in beliebiger Menge zu machen: Man nehme das erste beste Gedicht von **Gellert** oder **Hagedorn**, und lasse es von einem Kinde von vier oder fünf Jahren auswendig lernen; es wird gewiß an romantischen Verwechslungen und Verstümmlungen nicht fehlen, und man darf dieses Verfahren nur etwa drei- bis viermal wiederholen, so wird man zu seinem Erstaunen, statt des ehrlichen alten Gedichtes aus dem goldenen Zeitalter, ein vortreffliches Volkslied nach dem neuesten Geschmacke vor sich sehen.

Manche der eigentümlichsten und wunderbarsten unter den neuesten Volksliedern verdanken einem ähnlichen Verfahren des Zufalls oder der Absicht ihre geheimnisvoll natürliche Entstehung.

Wir glauben indessen, es würde für das Publikum sowohl, als auch für die Herren Herausgeber selbst geratener sein, wenn sie, statt ferner noch solche Volkslieder zu sammeln, irgend eine der in der Vorrede angekündigten Unternehmungen ausführten. Wenn ihre Wahl diesmal nicht glücklicher und ihre Ernte nicht ergiebiger ausfiel, so bedauern wir dies um so mehr, da wir weit entfernt sind, die Neigung der Herren Herausgeber zu der vaterländischen Volkspoesie an sich tadelnswert zu finden, und der eine derselben, der Herr von der Hagen, durch seine verdienstvolle Bearbeitung des Liedes der Nibelungen seine Kenntnisse und sein Talent für die Bearbeitung unserer ältern Litteratur schon auf das gültigste bewährt hat. — Eine erklärende Sammlung von den historischen und politischen Kriegs- und Siegsliedern, wie sie die Vorrede ankündigt, würde eine wesentliche Lücke unsrer Litteratur ausfüllen. Eine nähere Bekanntmachung des Kämpe Wisers und anderer alten dänischen Liederbücher würde um so wünschenswerter sein, da sie bis jetzt nur wenigen Litteratoren bekannt sind. Nicht so würden wir zu einer Übersetzung der englischen oder der spanischen Romanzen raten; sie könnte nur dann einen Wert haben, wenn sie zu derjenigen Vollendung und Vollkommenheit durchgeführt würde, für die uns die vortrefflichen Dichterübersetzungen, die wir besitzen, den Maßstab geben: das dürfte aber, besonders für die englischen Romanzen, wohl zu dem schwersten gehören, was sich in der Art versuchen oder wagen ließe. Zweckmäßig aber wäre ein korrekter Abdruck des kleinen spanischen Romancero, und eine Auswahl der ältesten, besten

13. Liedes der Nibelungen, da v. d. Hagens große Ausgabe des Nibelungenliedes erst 1810 erschien, kann sich Friedrich hier nur beziehen auf die Proben der Nibelungen nebst Auszug des Inhalts vom Ganzen (in der „Eunomia" 1805, März, S. 171) oder auf die Modernisierung „Der Nibelungen Lied, herausgegeben von Fr. H. v. d. Hagen" Berlin 1807; vgl. W. Grimm, kl. Schriften 1, 61. — 18 f. Kämpe Wisers, die dänischen Volks- und Heldenlieder (Kämpeviser) stammen in ihrer gegenwärtigen Gestalt der Mehrzahl nach aus dem 14.—16. Jahrh. Schon im 16. Jahrh. zeichnete Vedel einzelne auf („Et hundred udvalgte danske Viser." Ribe 1591 u. ö.); Peder Syr veranstaltete Kopenhagen 1695 u. ö. eine Ausgabe. Die große Sammlung von Nyerup, Abrahamson und Rahbeck („Udvalgte danske Viser fra Middelalderen") erschien erst Kopenhagen 1810—1814 in 5 Bdn. — 29. Romancero, neben dem „Romancero general" (Madrid 1604—1614; vgl. Europa 1, 2, 57, Friedrichs S. W. 10, 42) bietet „Cancionero de romances" (Antwerpen 1550) vorzüglich die ältesten, volkstümlichen Romanzen. Eine mißgünstige Anspielung auf Herders „Cid" ist nicht zu verkennen; vgl. Dorothea an Friedrich 1, 214.

und eigensten, wahrhaft poetischen oder historisch merkwürdigen englischen Lieder in einigen Bänden, da der Sammlungen von Percy bis auf Pinkerton, und die neuesten, so gar viele sind; an Liebhabern der spanischen und engländischen Sprache fehlt es ja in Deutschland nicht. Oder möchten die Herren Herausgeber ihre Bemühungen lieber der ältern vaterländischen Litteratur widmen, wo noch so manches unbearbeitet und unbenutzt der völligen Vergessenheit entgegen schlummert, so würden wir ihnen den Hans Sachs empfehlen; dieses ist ein rechter Volksdichter von allgemein anerkannter Vortrefflichkeit. Ein zweckmäßiger Auszug aus seinen Werken wäre sehr zu wünschen, da der einzige bis jetzt gemachte Versuch der Art nicht fortgesetzt worden, auch nicht sehr in Umlauf gekommen ist; und hier hätten die Herren Herausgeber dann eine reiche und bessere Gelegenheit, ihre Kenntnis der Sprache und der vaterländischen Altertümer und Sittengeschichte in erklärenden Anmerkungen sehen zu lassen.

IV.

Goethes Werke. Erster bis vierter Band. Tübingen in der Cottaschen Buchhandlung 1806. Erster Band. Lieder. Vermischte Gedichte. Balladen und Romanzen. Elegieen. Episteln. Epigramme. Zweiter Band. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Erstes bis viertes Buch. Dritter Band. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Fünftes bis achtes Buch. Vierter Band. Die Laune des Verliebten. Die Mitschuldigen. Die Geschwister. Mahomet. Tancred. Elpenor, Fragment.

Es ist keine leichte Aufgabe, die Werke eines Dichters, der ein Menschenalter hindurch so bedeutend und mächtig auf seine Zeitgenossen gewirkt hat, ich will nicht sagen zu beurteilen, und ihnen ihr wahres Verhältnis in der Bildungsgeschichte der Kunst und des Zeitalters zu bestimmen, sondern auch nur auf eine solche

3. Bischof Thomas Percys bekannte, von Bürger und seinen Schülern vielbenützte Sammlung „Reliques of ancient English Poetry; consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our earlies poets“ London 1765, 3 Bde. — John Pinkerton gab heraus: „Scottish Tragic Ballads“ London 1781, „Select Scottish Ballads“, eb. 1783, „Ancient Scottish Poems“, eb. 1786. — 10 ff. Ein zweckmäßiger ... gekommen ist, nachdem Bertuch schon 1778 Proben aus Hans Sachs gegeben hatte, versuchte J. H. Häßlein eine Auswahl: „H. Sachs sehr herrliche Gedichte“, Nürnberg 1781, die über den ersten Band nicht hinauskam. — 17. IV. Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur für Philologie, Historie, Litteratur und Kunst. Erster Jahrgang. Heidelberg, bei Mohr und Zimmer. 1808. S. 145—184. Wieder abgedruckt in den Sämtlichen Werken (Wien 1825) 10, 153—203. Die Abänderungen des neuen Abdrucks sind mit W. bezeichnet. Die Seitenzahlen sind durchwegs gestrichen.

Weise über sie zu reden, die den Leser wirklich fördert, ihm manches im einzelnen verständlicher macht, und im ganzen der höhern Erkenntnis des wahren Wesens der Poesie näher führt. Es gehört ein Entschluß, ja eine Art von Selbstverleugnung dazu. Zwar wenn der Beurteiler zu seinen andern Vorzügen auch noch den der Jugend und Unerfahrenheit besitzt, so geht es beträchtlich leichter von statten. Er wird sich alsdann vor allen Dingen ein philosophisches System, es sei nun über die Dichtkunst und Schönheit überhaupt, oder über eine besondere Art derselben, über Tragödie, Roman u. s. w. ersinnen. Jener unversiegliche Strom, welcher der akademischen Jugend nach einander Kategorieen und Ideale, Polaritäten und Indifferenzen, naives Genie und absolutes Wissen mit gleicher Ergiebigkeit lieferte, wird es ihm an Materialien dazu niemals fehlen lassen. Er genießt das unbeschreibliche Vergnügen, seine kleine Theorie in embryonischer Gestalt, gleich in der Freude des ersten Empfängnisses vorzutragen; der Dichter und sein Werk müssen sich schon darnach fügen; bleibt ja eine beträchtliche Lücke, so wird sie durch ungemessene Lobsprüche ausgefüllt, oder wenigstens um so minder fühlbar sein, je mehr der unbefangene Geist in sich selbst und in die glücklich entdeckte Übereinstimmung versunken und in das Wesen eines andern einzudringen unfähig ist. — Wie aber, wenn der Beurteiler jene beneidenswerte litterarische Unschuld unwiederbringlich verloren hat, wenn es ihm nicht mehr möglich ist, die Urteile und Ansichten der anders und gleich Gesinnten zu vergessen, wenn er selbst in der Litteratur befangen ist, wenn er vielleicht einen beträchtlichen Teil seines Lebens mit dem Zeitalter in freundlicher und in feindlicher Berührung verlebte; wenn er sich endlich durch sorgfältige Beobachtung überzeugt hat, daß es grade die ästhetischen Recensionen sind, oder überhaupt die in den letztern Jahren wieder mehr als je herrschend gewordene Wut nach philosophischen Formeln, wodurch bei einer von Natur tief fühlenden Nation das lebende poetische Gefühl täglich mehr abgestumpft und verschwemmt wird! — Was soll er dann thun? Soll er das Beste, Bedeutendste und Edelste mit Stillschweigen übergehen, das Mittelmäßige, wie es etwa die eignen kleinen Zwecke erfordern, begünstigen und be-

30 f. Recensionen, Beurteilungen W.

schützen, das Erbärmliche aber lobpreisen, um sich das angenehme Gefühl zu verschaffen, daß sein Einfluß wohl hinreichend sei, auch dem, was an sich nichts ist, einen Schein des Daseins zu verleihen? — Eine solche nach Absicht und Gelegenheit bestimmte Kritik überlassen wir andern, und wenden unser betrachtendes Kunststudium lieber gleich zu dem Vortrefflichen und Wichtigsten, was die Zeit eben darbietet, zu der neuen Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken.

Es sei uns vergönnt, zuerst unsre Freude in Beziehung auf den gesamten Zustand der deutschen Poesie überhaupt und die Fortschritte derselben in den zunächst verfloßnen Jahren kund zu geben. In der That, seit Schiller durch sein letztes und vortreffliches Werk Wilhelm Tell alle seine vorigen übertraf und krönte, war die Ausbeute der deutschen Litteratur für Poesie nicht sehr reich. Zwar fehlte es nicht an mancherlei neuen Erscheinungen. Tieck, und was A. W. Schlegel aus dem Spanischen übersetzte, fanden mehrere Nachahmer, denen man gewiß nicht allen das Dichtertalent absprechen kann; nur daß sie uns die romantische Schönheit des spanischen Dramas in einer gar zu diminutiven Gestalt wiedergaben. Neben den spanischen fehlte es auch nicht an griechischen, ja an wahrhaft hypergriechischen eben so verfehlten und eben so gehaltleeren tragischen Dramolets, da die Versuche und die Äußerungen mehrerer Dichter von verschiedenen Seiten her zusammentrafen, um den alten Wunsch nach der Wiederherstellung der griechischen Tragödie, ganz in der strengsten Form, sogar die Chöre mit eingerechnet, von neuem zu beleben. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Nachahmer eher den mißlungenen Versuch, als das vollendete Werk des Meisters zu seinem Vorbilde wählen wird; was schon auf der Spitze steht, und gefährlich an den äußersten Grenzen schwebt, wird er noch übertreiben wollen, — bis der redliche Kunstfreund nur gar zu deutlich inne wird, wo das Verfehlte auch schon in dem ersten noch aus wahrem Dichtergefühl hervorgehenden nur in den Mitteln irrenden Streben lag; der gleichgültige Leser aber, ohne viel zu unterscheiden, alles unter der Benennung der Abgeschmacktheit der neuen Zeit zusammenwirft.

Es fehlte auch nicht an Versuchen, die große Lücke, welche

15 f. Zwar fehlte ... übersetzte, „Spanisches Theater. Herausgegeben von Aug. Wilh. Schlegel" Berlin 1803. Wilhelm hatte durchaus Stücke von Calderon übersetzt.

Schillers Verlust auf der deutschen Bühne ließ, auszufüllen; Versuche, an denen bis jetzt der gute Wille wohl am meisten zu loben war. Sogar aus Polen, von den alten heidnischen Preußen, und aus der Rumpelkammer geheimer Gesellschaften und ihrer vielbedeutenden Ceremonieen wurden die Ingredienzien zu jenem dramatischen Allerlei herbei gesucht, worin man das wahre Geheimnis des romantischen Schauspiels ergriffen zu haben wähnte. Unzählig endlich war auch in den letzten Jahren die Menge der neu auftretenden, durchaus genialischen Kunstjünger, die, innigst überzeugt von der Schädlichkeit des Studiums für das wahre Genie, den Nahrungsstoff ihrer Originalität (denn ganz ohne solchen mag sie doch auch nicht bleiben) nur in den berühmtesten Schriftstellern und Werken des letzten Decenniums suchten, und jeden neuen Gedanken wie eine beliebte Melodie so lange abzujagen verstehen, bis er den Geist wohl aufgeben muß. Diese Gattung ist unvergänglich, nur hat auch sie ihre Zeiten, wo sie sichtbarer wird, andre wo sie wieder in das Dunkel zurücktritt.

Zwar ließen mitten in dieser Verwirrung noch einzelne, früher bekannte Dichter ihre Stimme wieder vernehmen, aber unser Publikum ist so sehr gewohnt, Meisterwerke auf Meisterwerke in einer stetigen Reihe folgen zu sehen, daß ein Schriftsteller, der nicht von Messe zu Messe mit einem gewichtigen Bande auftritt, gar leicht in Vergessenheit, oder wohl gar in Gefahr gerät, nach einer neuerdings beliebten Formel, für nunmehr tot, und so gut als gestorben, erklärt zu werden. —

18 ff. Zwar ließen ... zu werden, interessant ist ein Vergleich der obigen Charakteristik des deutschen Dramas seit Schillers Tode mit der einschlägigen Stelle in Wilhelm Schlegels Vorlesungen (S. W. 6, 430 f.); Wilhelm macht im wesentlichen dieselben Kategorieen, ohne im Urteil durchweg mit seinem Bruder zusammen zu treffen: „Die Bestrebungen der nicht unmittelbar für das Theater arbeitenden Dichter gehen nach sehr verschiedenen Richtungen auseinander; auch hier ist wie in andern Fächern eine Gärung der Begriffe sichtbar, die unserer Litteratur bei den Ausländern den Vorwurf der chaotischen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweisung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel sichtbar ist. Die tiefere Ergründung der Ästhetik hat bei den Deutschen, einem von Natur mehr spekulativen als praktischen Volke, dahin geführt, daß man Kunstwerke und besonders Tragödien nach mehr oder weniger mißverstandenen abstrakten Theorieen ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorstellbar sind, und kein inneres Leben haben. Andere haben sich mit wahrem Gefühl den Geist der alten Tragiker angeeignet, und die schicklichste Auskunft gesucht, die einfachen gediegenen Kunstformen des Altertums nach der Verfassung unsrer Scene zu modifizieren. Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasierende und malerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung.“ — Wenn Friedrich oben von dem „miß-

Wie dem auch sei; manche, die am meisten Beruf gehabt hätten zu reden, schwiegen wirklich. Von Goethe war in einer Reihe der letzten Jahre Eugenie das einzige größere Werk, was erschien, aber unvollendet blieb.

Desto erfreulicher ist die Erscheinung dieser neuen Ausgabe von Goethes Werken, die uns ohne Zweifel manches ganz Neue geben, manches Ältere in noch reinerer Gestalt, oder auch in derselben, aber durch die Gesellschaft des Neuen mit erneuert wiederbringen wird, und kann uns auf jeden Fall in der immer mehr verbreiteten Liebe zu einem Dichter, der mehrenteils weniger nach dem allgemeinen Beifall strebte, als vielmehr die selbst erkannten Grundsätze ohne Rücksicht zu befolgen bemüht war, einen schönen Beweis von den Fortschritten des Kunstsinns in Deutschland gewähren.

Das Neue, was die ältere Ausgabe nicht enthielt, und was auch noch sonst nicht gedruckt war, ist in den vorliegenden vier Bänden nur wenig; wir glauben dem Wunsche des Lesers zu entsprechen, wenn wir unsere Anzeige nicht bloß darauf beschränken. Das Urteil der Nation über einen klassischen Schriftsteller, besonders einen Dichter, kann nur allmählich reifen und sich bilden. So viel Treffendes und Geistvolles auch schon über die Werke des Verfassers und seinen Dichtergeist im allgemeinen gesagt worden ist, so glauben wir doch keineswegs, daß das Urteil über ihn schon vollendet, ein durchaus richtiger Begriff von ihm und seinen Werken schon vorhanden wäre. Die Zeit erst kann einen solchen zur Reife bringen, nicht der einzelne muß ihn allein entscheidend festsetzen wollen; aber ihn an unserm Teil mit entwickeln zu helfen, das werden wir in gegenwärtigen Blättern versuchen.

Sehr zweckmäßig beginnt die ganze Sammlung mit den Liedern, den lyrischen Gedichten, und dem Meister; denn wenn uns kein andres Werk des Verfassers so genau und so vielseitig mit den Ansichten desselben von der Welt und der Kunst,

lungenen Versuche des Meisters" im antiken Genre spricht, so ist natürlich Schillers „Braut von Messina" gemeint, deren Chöre dem Kenner des griechischen Altertums nicht Genüge leisten mochten. Die Nachahmer solcher Tragödien mit Chören sind Ast, Passy, Konrad, Levetzow, Apel. Derjenige, welcher nach Friedrichs Charakteristik „die große Lücke" auszufüllen versucht, ist Zacharias Werner, auf dessen „Wanda, Königin der Sarmaten" (aufgeführt 1808) er mit „Polen", auf dessen „Kreuz an der Ostsee" (1806) er mit „den alten heidnischen Preußen" deutet, und der in den „Söhnen des Thals" allerdings in die „Rumpelkammer geheimer Gesellschaften" dringt.

2 ff. „Die natürliche Tochter" von Goethe erschien im „Taschenbuch auf das Jahr 1804" Tübingen, Cotta.

ja mit den Grundsätzen und Absichten, nach denen er seine Werke bildete, bekannt macht, als der genannte Roman, so finden wir dagegen in den Liedern ihn selbst, sein eigenstes Wesen nach allen Verschiedenheiten besonderer Stimmungen und Zustände fast noch klarer oder doch verschiedener ausgesprochen.

Es liegt dies ganz in der Natur der Sache; das lyrische Gedicht, das Lied, ist die freieste Äußerung der Poesie; und wenn wir bei größeren poetischen Werken, besonders wenn dieselben nicht unser ganzes Wesen leidenschaftlich oder begeistert ergreifen und mit sich fortreißen, sondern durch die ruhige Behandlungsart auch uns in die Stimmung ruhiger Betrachtung und besonnener Aufmerksamkeit versetzen; wenn wir bei solchen Werken nur gar zu leicht von dem poetischen Eindruck selbst auf den Gegenstand des Gedichtes, auf die Grundsätze, Vorbilder und Zwecke des Künstlers, auf die Gesetze und die Idee der Gattungen, denen das Werk angehört, hinübergleiten, so ist das Lied dagegen ganz rein von solchen fesselnden Beziehungen. Frei von den Gesetzen der Kunst, wie von den Beschränkungen der gemeinen Wirklichkeit tönt die Stimme des Liedes aus der geheimnisvollen Tiefe des Menschengeistes und der Poesie hervor, abgerissen und einzeln, ja rätselhaft für den Verstand, dem Gefühl aber deutlich, und so bestimmt, daß wo ein solcher Ton einmal eindrang, er für immer in der Seele bleibt, und wo er auch zu schlummern scheint, durch die leiseste Erregung doch leicht wieder hervorgerufen und als derselbe, — der alte von ehemals — wieder erkannt wird.

Freilich, welches Schöne und Freie suchte nicht der bloß mechanische Bildungstrieb in seine Sphäre herab zu ziehen und durch wohlgemeinte Vervielfältigung zu entadeln und zu entseelen! Man glaube nicht, daß wir hiermit bloß und allein auf die nie versiegenden Nachahmungen oder Ergießungen der unberufenen Sängerzunft zielen; etwas Ähnliches widerfährt auch wohl dem wahren Künstler, der in andern Rücksichten auf eine hohe, auf die erste Stufe mit Recht gestellt wird. Wir könnten berühmte Dichter nennen, die es nicht erst ihren Nachahmern überlassen haben, ihre Melodieen zu Tode zu singen. Es geschieht diese Entseelung des Liedes um so leichter, je mehr der Dichter eine gleichmäßig bestimmte, künstlichere oder gar ausländische Form

5. oder doch verschiedener, und in der verschiedenartigsten Mannigfaltigkeit W.

erwählt. Der Ausdruck wird alsdann meistens charakterlos, allgemein und kalt, wo doch oft ein sehr wahres und tiefes Gefühl zum Grunde lag; oder er wird, wo die Eigentümlichkeit dennoch hindurch bricht, als Manier erscheinen.

Von den Gedichten des Verfassers in elegischem Silbenmaß werden wir nachher noch insbesondere reden; von den anderen vermischten Gedichten aber und eigentlichen Liedern glauben wir ohne Übertreibung sagen zu dürfen, daß *jedes* derselben ein Wesen eigner Art, jedes derselben ganz *eigentümlich* sei; diesen einfachen Lobspruch würden wir vielleicht nur wenigen unter den erwählten Dichtern aller Zeiten zugestehen.

Der Verfasser hat die lyrischen Gedichte des ersten Bandes unsrer Sammlung unter die Rubriken: *Lieder* — *Vermischte Gedichte* — *Romanzen* und *Balladen* eingeteilt. Man denke sich die Seele des Dichters wie einen reichen Grund, wo neben der hochanstrebenden und reich entfalteten Ceder auch manche unscheinbare Gewächse und Gesträuche den Boden schmücken, deren Anmut oder Eigenheit den Sinnigen nicht minder erfreut, und wo in der Fülle oft manches zurückgedrängt wird, und in der halben Entfaltung stehen bleibt. Was auf diese Art *fragmentarisch* von dem Dichter hervorgebracht wird, oder wenn man lieber will, in ihm entsteht, ist darum noch nicht immer ein *Lied*; denn es ist nicht genug, daß dieses aus einer besondern Stimmung des Dichters hervorgegangen sei, es muß sich auch von der Seele des Dichters ablösen und ein unabhängiges Leben in sich tragen, um zur Sage werden, und im Munde des Gesanges die Jahrhunderte durchwandeln zu können. Ganz bestimmt ist also der Unterschied zwischen *vermischten Gedichten* — fragmentarischen, subjektiven Ergießungen des Dichters, — und *Liedern*, den objektiven Stimmen der Poesie, wenn uns dieser Ausdruck vergönnt ist. Der Unterschied selbst ist bestimmt; doch giebt es einzelne Gedichte genug, die zwischen dem gar nicht mehr an dem Dichter klebenden, ganz in sich klaren und beseelten Liede, das aller Eigentum ist, und der bloß persönlichen Ergießung ungewiß und unentschieden in der Mitte schweben.

Nun bliebe noch die Grenze zwischen dem *Liede* und der *Romanze* festzusetzen; aber ohne uns hier in allgemeine Unter=

30. *der Poesie*, der innern Poesie W.

suchungen zu verlieren, dürfen wir wohl behaupten, daß dieser Unterschied, in dem vorliegenden Falle wenigstens, nicht immer ganz bestimmt und überall anwendbar ist. Ein Lied, das sich an irgend eine Volksmelodie anschließt, das nicht in der eignen Person gedichtet ist, sondern in irgend einer, mehr oder minder aus der romantischen Sage entlehnten, besonders wenn in diesem mythischen Hintergrund irgend eine Geschichte andeutend vorausgesetzt, oder wohl gar teilweise erzählt wird, nähert sich durch diese Bedingungen stufenweise immer mehr der Romanze, und geht endlich ganz in dieselbe über, wie des Schäfers Klagelied S. 73 und Das Bergschloß S. 83. Weit entfernt dieses für eine unvollkommne Mittelgattung zu halten, glauben wir vielmehr, daß diejenigen Lieder und Romanzen die vollkommensten sind, von denen es schwer sein würde zu entscheiden, ob sie das eine oder das andere seien, weil sich beide Elemente — die tiefe Eigenheit des Gefühls und die geheimnisvolle Andeutung der Phantasie nach Art des Volks und der alten Sage — so innig durchdrungen haben, daß sie nicht mehr geschieden werden können. Umfaßt ja doch der Name des Liedes in seinem ursprünglichen Sinne erzählenden Dichtergesang eben so wohl, als den des bloßen Gefühls.

Wir erlauben uns daher für unsere Ansicht einer andern Einteilung zu folgen: wir nehmen die objektiven Lieder gleich mit zu den Romanzen, und rechnen dagegen noch außer den Vermischten Gedichten auch manche Stücke, welche der Verfasser mit zu diesen gestellt hat, zu den bloß persönlichen Gelegenheitsgedichten und Fragmenten.

Unter den früher bekannten Liedern würden wir dem König von Thule, dem Sänger, dem Fischer und nächstdem dem Erlkönig den Preis zuerkennen. Lieder wie diese sind es vorzüglich, die, wenn anders die jetzige Dichtkunst irgend Unvergängliches hervorbringen mag, im lebendigen Munde des Gesanges als ein Eigentum des gesamten Volks die Jahrhunderte überdauern mögen, während der Roman vom Geiste der Zeit, die Bühne von der äußern Lage der Nation, die höhere Dichtkunst von Religion und Philosophie abhängig sind; ja wenn die Frage davon ist, ob eine Nation mitten unter den prosaischen Verhält-

27. Fragmenten, unfertig gebliebenen Dichtungsfragmenten W.

nissen und Beschränkungen doch noch eine Erinnerung von Poesie besitze, so wird es vorzüglich darauf ankommen, ob sie einen reichen Vorrat, einen zureichenden Cyklus solcher Lieder besitze. Da sich jetzt so viele Freunde der Poesie mit der Aufsuchung alter Volkslieder beschäftigen, so wäre es erwünscht, wenn einer oder der andere, dem die Hilfsmittel dazu bei Handen sind, uns belehrte, welches alte Bruchstück, welcher Zug der Sage etwa bei dem einen oder bei dem andern jener Lieder dem Dichter vorgeschwebt haben kann. Das Verdienst desselben würde dadurch gewiß nicht gemindert werden, sondern unstreitig in noch erhöhtem Lichte erscheinen. Auch Bürger hat, trotz der Einseitigkeit seines Geschmacks und der Übertriebenheit seiner Behandlungsart, große unleugbare Verdienste um das Volkslied, dessen Tiefe zu erforschen er redlich bestrebt war. Stolbergs Romanzen sind leichter, geflügelter und darstellender; besonders zeichnen sie sich durch den ritterlichen Adel aus. Goethe aber behauptet wohl vor allen den Vorzug der Mannigfaltigkeit und der Tiefe. Einen magischen Reiz giebt seinen Liedern das Abgerißne, Geheimnisvolle, Rätselhafte des Gedankens oder der Geschichte, bei der vollkommensten äußern Klarheit. Freilich kann dies, sobald es mit Bewußtsein geschieht, gar bald in absichtliche Seltsamkeit ausarten, die denn auch bei den Nachahmern und Nachäffern Goethes im Volksliede in so reichem Maße und in der vollen Begleitung aller nachfolgenden Verkehrtheit angetroffen wird. Bei Goethe selbst aber sind die schönsten Lieder durchgängig bis zur vollkommensten Klarheit durchgeführt, und nur einige der minder vollkommnen sind auf dem Wege dahin stehen geblieben. Wie viele andre könnten neben den erwähnten Liedern noch mit Ruhm genannt werden. Heidenröslein, das Veilchen, der untreue Knabe sind jedem bekannt; das Blümlein Wunderschön ist so zart spielend, als liebevoll herzlich. Der Junggesell und der Mühlbach spricht uns wunderbar musikalisch an; ja wenn wir zu so vielen vortrefflichen der früheren den Reichtum der in dieser Ausgabe neu hinzugekommenen, wenn wir die Verschiedenheit aller, und die Vortrefflichkeit der einzelnen betrachten, so möchten wir uns beinah zu dem Ausspruch berechtigt halten, daß Goethe wohl

11. Fr. Schlegels Verhältnis zu Bürger erkennt man am besten aus den Briefen an seinen Bruder vom Jahre 1793 und 1794, welche eine lange Debatte über seine Bedeutung durchzieht. — 12. Geschmacks, Sinnes W.

in keiner Art der Poesie einen höheren, oder auch nur einen gleichen Grad der Vollkommenheit erreicht habe, als in den Liedern, wenn nicht anders ein so bestimmter und bedingter Lobspruch schon geeignet ist, von Unverständigen als Tadel mißdeutet zu werden.

Unter den neu hinzugekommenen zog uns vorzüglich an: Schäfers Klagelied S. 73:

Da droben auf jenem Berge
Da steh ich tausendmal,
An meinem Stabe gebogen
Und schaue hinab in das Thal u. s. w.

Noch mehr aber, Bergschloß S. 81:

Da droben auf jenem Berge
Da steht ein altes Schloß,
Wo, hinter Thoren und Thüren,
Sonst lauerten Ritter und Roß.

Verbrannt sind Thüren und Thore
Und überall ist es so still,
Das alte verfallne Gemäuer
Durchklettr' ich, wie ich nur will u. s. w.

Diesen beiden Liedern giebt das magische Dunkel einen Reiz. In dem Hochzeitslied S. 236:

Wir singen und sagen vom Grafen so gern,
Der hier in dem Schlosse gehauset,
Da wo ihr den Enkel des seligen Herrn,
Den heute vermählten, beschmauset.
Nun hatte sich jener im heiligen Krieg
Zu Ehren gestritten durch mannichen Sieg,
Und als er zu Hause vom Rösselein stieg u. s. w.

scheint uns die Dunkelheit mehr individuell und persönlich, als romantisch zu sein. Doch ist die Fülle der Phantasie darin, die auch der Vers angemessen ausdrückt. Zur vollendetsten Klarheit durchdrungen ist das Lied S. 98: vanitas, vanitatum vanitas! dem wir nur eine einfachere Überschrift wünschten:

Ich hab' mein Sach auf nichts gestellt,
Drum ist's so wohl mir in der Welt u. s. w.

6 ff. Schäfers Klagelied ... will u. s. w., des Schäfers sehnsüchtiges Klagelied noch mehr aber das alte verfallne Bergschloß W. — 20. einen, einen eignen W. — 21 ff. S. 236 ... stieg u. s. w., gestrichen. — 29. individuell, ganz lokal. — 31 f. Ich hab' ... Welt u. s. w., gestrichen.

Ein herrliches Beispiel echt deutschen Volkswitzes! Voll froher Laune und Lustigkeit ist auch Ritter Curts Brautfahrt, das würdige Stiftungslied und der unvergleichliche Rattenfänger. Vor allen würde die Kriegserklärung S. 19:

Wenn ich doch so schön wär'
Wie die Mädchen auf dem Land!
Sie tragen gelbe Hüte
Mit rosenrotem Band.

Glauben, daß man schön sei,
Dächt' ich, ist erlaubt,
In der Stadt ach! ich hab' es
Dem Junker geglaubt u. s. w.

den Preis der Anmut und Lieblichkeit davon tragen, wenn die nachfolgenden Strophen mit den beiden ersten von gleicher Schönheit wären. Wir haben einigemal bemerkt, daß die Lieder des Verfassers aus einem sehr gefühlvollen und romantischen Auffluge im Anfange gegen das Ende mehr in das Prosaische und Ironische herabsinken; wie dies auch unsers Bedünkens in den ältern schönen Liedern: Willkommen und Abschied S. 42, Neue Liebe, neues Leben S. 44 der Fall ist.

Dies wären nun die vortrefflichsten unter den eigentlichen Liedern. Noch sind einige Romanzen zurück; der Wandrer und die Pächterin, dessen Beziehung ganz individuell sein mag; die Walpurgisnacht, wo nur die allzu prosaische Erklärung des bekannten Volksaberglaubens wohl durch keine, auch noch so dichterische Behandlung der Poesie angeeignet werden konnte; die Braut von Korinth, die sich durch die hohe Vollkommenheit der Darstellung, bei einem widerstrebenden Stoff, und der Gott und die Bajadere, die sich, wo nicht durch die innere Tiefe, doch durch die äußere musikalische Fülle empfiehlt. Wir haben dieser letzten nicht neben den andern eigentlichen Liedern erwähnt, weil sie einer ganz fremden Mythologie entlehnt sind, oder doch auf eine weniger bekannte Besonderheit des alten griechischen Volksglaubens sich beziehen. Wie weit es auch in andern Gattungen der Poesie vergönnt sein mag um sich zu greifen, und auch die

1. herrliches, ergötzliches. — 4 ff. S. 19 . . . geglaubt u. s. w., gestrichen. — 23. individuell, persönlich. — 29. doch, indem der eigentliche schöne Sinn der indischen Sage ganz darin verfehlt ist, doch wenigstens von dem Stoff und dessen dichterischem Verständnis abgesehen W.

entlegenere und ganz fremde Sage in ihren Kreis zu ziehen, von dem Liede fordern wir, daß es deutsch sei.

Wir gehen nun zu der zweiten ungleich zahlreichern Klasse der persönlichen Gelegenheitsgedichte und vermischten Fragmente über.

Viele derselben sind wohl als wahre eigentliche Lieder gemeint, und es nur deswegen nicht völlig geworden, weil sie nicht ganz aus dem Dichter heraustreten, und nicht objektiv, sondern nur subjektiv verständlich, oder nach Gelegenheit, auch unverständlich sind. Für die größere Zahl aber besonders derer, die der Verfasser unter dem Namen der vermischten Gedichte zusammengestellt hat, dürfte der richtigste Gesichtspunkt wohl der sein, wenn wir sie als den ersten Ansatz der Gedichte im elegischen Silbenmaß betrachten. Hieher zählen wir besonders die ganze Reihe der reimfreien Monodieen in mythischen Sinnbildern, unter denen Prometheus an Reichtum des Gedankens die erste Stelle einnimmt. Je abweichender, je ausgesetzter dem Tadel die in diesen Fragmenten herrschende Ansicht der Dinge ist, je mehr wünschten wir, daß sie vollkommen ausgesprochen und entfaltet, und alle die Bruchstücke in ein Ganzes verbunden sein möchten.

Unter den neu hinzugekommenen, vermischten und subjektiven Liedern empfehlen sich: Zum neuen Jahr S. 15, Tischlied S. 54, Generalbeichte S. 57, Dauer im Wechsel S. 61, die glücklichen Gatten S. 63 durch ihre Klarheit und frohe Laune. Mehr nur individuell scheint Nachtgesang S. 74. In der Dithyrambe S. 209 ist der Gegensatz der mit Klarheit besonnenen und der bacchisch begeisterten Dichter mit starken Farben dargestellt; und auch bloß so genommen das Fragment nicht ohne Wert, doch mag der Dichter auch noch einen andern Sinn damit verbunden haben. Das begeisterte Gedicht Weltseele erregt um so mehr den Wunsch nach einer vollständigen poetischen Darstellung der Naturansicht des Dichters, je weniger es diese ganz klar ausspricht.

Das Sonett S. 95 ist ein Wort recht zu seiner Zeit; eine vortreffliche Parodie der vielen holprichten und sinnlosen Sonette, womit uns die letzten Jahre, seit A. W. Schlegel diese Gattung

4. vermischten, vermischten dichterischen W. — 10. sind, geblieben sind W. — 30 ff. Das begeisterte ... ausspricht, über das Gedicht „Weltseele“ vgl. D. Nat.-Litt. 84, 18; man gedenke des Planes von Goethe ein umfangreiches Lehrgedicht über die Naturphilosophie zu schreiben.

wieder einführte, die Schar der Nachahmer überschwemmt hat. Sonderbar ist es, wie der Instinkt dieser Unermüdlichen immer auf das Kleine, das Einzelne und auf diejenigen Formen geht, die dem Vereinzeln günstig sind. An den ungleich schweren Terzinen haben sich eben so viele nicht versehen; dagegen welche Überschwemmung von Sonetten! Eben so ging es mit den alten Silbenmaßen. An umfassenden Gedichten in Hexametern haben wir, wenn wir auch die bloß philologischen Arbeiten und die ganz mißlungenen Versuche mitzählen, einen so großen Überfluß eben nicht; dagegen welche Anzahl von sinnreichen und sinnlosen, witzigen und aberwitzigen Distichen!

Wir schließen mit der allgemeinen Bemerkung, daß alle diese vermischten Gedichte und Lieder auf einem gemeinschaftlichen Grunde ruhen, welcher zugleich das Wesen des Volksliedes ist; dieses ist: tiefe Eigenheit des Gefühls, verwebt mit abgerissenen Andeutungen der höchsten Phantasie. Es giebt noch ein ganz anderes Element, oder wenn man will, eine andre Gattung der lyrischen Poesie, wenn diese nämlich nicht aus einem besondern, sondern in seiner alles mit fortreißenden Kraft gemeinschaftlichem Gefühle hervorgeht, und sich durch Würde und Ernst und Begeisterung auch äußerlich gleich unterscheidend ankündigt. Diesen Ton haben mehrere deutsche Dichter angegeben, am meisten Klopstock, obwohl in ungünstigen Formen und Verhältnissen, ganz durchgeführt hat ihn noch keiner. Aus begreiflichen Gründen: das Volkslied kann als die letzte Erinnerung an die ehemalige Poesie noch fortdauern, auch bei einem, den äußern Verhältnissen nach, ganz zerstörten Zustande; zu begeisterten Nationalliedern bedarf es aber außer dem Dichter noch andrer Verhältnisse, und zum wenigsten einer mitfühlenden Nation.

Gegen die Elegieen war anfangs viel Einrede von seiten der strengen Sittlichkeit; wenn aber dem Dichter nichts zu sagen erlaubt wäre, als was sich in Gegenwart junger Frauenzimmer sagen läßt, so möchte wohl überhaupt keine Poesie möglich sein, am wenigsten aber eine, wie die der Alten. Am sonderbarsten

18. Poesie, Dichtkunst W. — 30. Elegieen, A. W. Schlegel hatte als einer der ersten die römischen Elegieen Goethes richtig zu würdigen verstanden (Rec. der Horen in der Allg. Litt.-Ztg. Nr. 4, S. W. 10, 62 ff.). — 34. Nach „Alten“ eingeschoben: „Nach diesem Grundsatze müßte man denn auch die Übersetzungen der klassischen Dichter, mit geringer Ausnahme, für etwas ganz Unerlaubtes erklären. Im allgemeinen ist der Sinnenreiz in der Poesie, da wo er absichtlich gesucht wird, und vielleicht gar der Mangel an eigentümlicher Erfindung, an sonstiger Kunst und Phantasie, durch ein so schlechtes

dünkte es uns daher, diesen Einwurf auch von solchen zu hören, die da glaubten, daß unsrer Poesie durch Nachbildungen der alten Dichter vorzüglich geholfen und geraten sei, und ihr doch einen, wenn gleich mäßigen Gebrauch der alten Freiheiten nicht vergönnten. Noch giebt es eine andere mehr aus der Geschichte der deutschen Litteratur hergenommene Antwort auf diesen Tadel. Nachdem die Lohensteinische Schule in eine spielende Üppigkeit entartet war, die nur zu oft in das wirkliche Unsittliche, ja Schmutzige überging, so suchten nun **Klopstock** und die Gleichgesinnten mit allem Ernst die Würde der deutschen Poesie wieder herzustellen, nur daß sie dabei leider in das entgegengesetzte Extrem einer zu einförmigen Würde und durchgehenden Feierlichkeit gerieten. Sollte die deutsche Poesie nicht ganz in dieser Monotonie untergehen, so mußte sie sich wieder auf eine freiere Weise bewegen, und aus den unermessenen Regionen des Himmels wieder auf die Fluren der Erde zurückkehren. Es fehlte auch nicht an Schriftstellern, die dem Sinnenreiz, den **Klopstock** verschmäht hatte, ausschließend, oder vorzüglich nachjagten; aber auf eine prosaische Art. Auf eine poetische Weise geschah es vorzüglich durch **Goethe**, den wir in dieser Rücksicht nicht bloß in der Elegie, sondern auch in vielen andern Werken als den vollkommnen und notwendigen Gegensatz **Klopstocks** für das Ganze der deutschen Litteratur betrachten.

Die sämtlichen Gedichte in elegischem Silbenmaß kann man aus einem zwiefachen Gesichtspunkte beurteilen. Entweder als einzelne lyrische Gedichte, oder aber, indem man sie alle zusammen nimmt, und sie als ein zusammenhängendes Ganzes betrachtet. Unter dem ersten Gesichtspunkte, als lyrische Gedichte, würden

Surrogat unedel ersetzt werden soll, wie dieses bei manchen modernen Sinnlichkeitsdichtern wohl der Fall ist, im höchsten Grade verwerflich und verdammungswürdig. Die jugendliche Anmut der Gefühle und alles sinnlich Reizende aber, an der rechten Stelle, die es im Leben einnimmt, und in dem bescheidenen Maße eines gebildeten Gefühls darf man der Poesie, als einer darstellenden Kunst, nicht ganz entziehen wollen, ohne ihr eigentliches Wesen als volles Lebensgemälde der Phantasie mit zu vernichten. Es ist eine zarte Grenze hier, worauf das sittliche Ebenmaß beruht, und nicht in der Pedanterei des Schicklichen, die sich an ein einzelnes Wort oder Bild hängt, um irgend ein Ärgernis zu finden. In der poetischen Absicht selbst sind die großen Dichter des Altertums vielleicht strenger, wenigstens reiner und unbefangener als die neueren Poeten; aber im Stil und Ausdruck war ihnen eine freiere Grenze gezogen." W.

1. **Einwurf**, moralischen Einwurf W. — 4. **mäßigen**, sehr mäßigen W. — 23. Nach „**betrachten**" eingeschoben: „Denn daß eine ganze Litteratur oder auch nur alle Poesie einer Nation sich immerfort in jener einförmigen Würde und dem feierlichen Ernst fortbewegen und darauf beschränkt bleiben solle, wie Klopstock den Ton so hoch und streng angegeben hatte, das wird niemand verlangen wollen, oder auch nur selbst wünschenswert finden können" W. — 24. **sämtlichen**, sämtlichen Goethischen W.

wir sie sehr weit unter die gelungensten Lieder des Dichters setzen. Sie sind weniger eigen und unmittelbar, es ist nicht dieses frische Gefühl, diese Lebendigkeit darin. Am nächsten kommen darin den Liedern wohl Alexis und der neue Pausias, überhaupt die unter II. zusammengestellten. In den Römischen Elegieen finden wir dagegen weit mehr Unebenheiten und Disharmonisches. Das Geheimnisvolle, die Phantasie aber, fehlt in allen, muß schon der Form und der Gattung fehlen; denn das Rätselhafte in den Weissagungen des Bakis gehört wohl mehr der subjektiven Unverständlichkeit individueller Zuneigungen und Abneigungen an, deren wir auch bei den persönlichen Gelegenheitsgedichten erwähnten. Dieser geheimnisvolle Reiz der Phantasie ist es wohl, wenn wir mehr Poesie in der Art finden, wie die Sehnsucht nach Italien in dem schönen Liede:

Kennst du das Land wo die Citronen blühn? u. s. w.

ausgedrückt ist, als in dem wirklichen Besitz und ruhigen Genuß des kunst- und naturbeglückten Landes, wie ihn alle diese Römischen Elegieen und Venetianischen Epigramme schildern. Ja man kann wohl voraussehen, daß manche der schönen Goethischen Lieder noch — vielleicht nach Jahrhunderten — im Munde des Gesanges leben werden, während diese antiken Nachbildungen als notwendige, aber vorübergegangene Stufe der Bildung nur in der Kunstgeschichte ihre Stelle haben werden.

In diesem Sinne würden wir ungefähr urteilen, wenn wir diese Elegieen als einzelne lyrische Gedichte im Vergleich mit den andern lyrischen Gedichten und Liedern unsers Dichters betrachteten. Als Nachbildungen des Antiken aber betrachtet verdienen sie gewiß alle die Lobsprüche, welche man ihnen in dieser Rücksicht erteilt hat. Der größte Unterschied dürfte sein, daß in den Römischen Elegieen, wo man am bestimmtesten an die Triumvirn der alten Elegie erinnert wird, hie und da ein Anhauch von Parodie, ein leiser komischer Anstrich beigemischt ist, der sich bei den Alten nicht findet, der sich aber ganz natürlich einstellt, wenn man nicht in der eignen Weise und Sitte, sondern in einer halb im Ernst halb zum Spiel angenommenen Maske redet. Sollen

5. unter II., in dieser Abteilung W. — 7. die, der W. — 9. Ein abfällig urteilendes Distichon über die Weissagungen des Bakis: an Wilhelm S. 471. — 19 f. noch — vielleicht nach Jahrhunderten, vielleicht nach vielen Jahren W.

aber lyrische Gedichte antike Nachbildungen sein? Oder müssen sie nicht vielmehr ihrer Entstehung nach ganz aus dem Innern des Dichters hervorgehen, in der äußern Erscheinung aber nicht fremd und gelehrt, sondern ganz nationell sein, wenn sie auch wieder in das Innere eingreifen sollen?

Dies ist der Punkt, auf den es eigentlich ankommt. Wir glauben, man müsse alle diese Elegieen und Epigramme nicht als einzelne Gedichte, ein jedes für sich, sondern sie alle als ein zusammenhängendes Ganzes betrachten, dem nur die letzte Einheit und Verknüpfung fehlt, um wirklich und in der That Ein Werk zu sein, das weit mehr von der didaktischen, als von der lyrischen Art sein würde. Mehrere der ohnehin schon verknüpften Reihen von Epigrammen, oder Massen von Elegieen erhalten ihren gemeinschaftlichen Mittelpunkt durch die Beziehung auf Italien. Es atmet in allen ein und derselbe Geist; es dürfte das Individuelle, welches ohnehin nur schwach angedeutet ist, nur noch etwas mehr entfernt, es dürften die allgemeinen Ansichten, welche einzeln überall hervorblicken, in der Metamorphose der Pflanzen aber wie in einen Kern zusammengedrängt sind, nur gleichmäßiger entwickelt und entfaltet sein, so würden wir ein Lehrgedicht vor uns sehen, das uns die Ansicht des Dichters von der Natur und der Kunst, ihrem Leben und ihrer Bildung, einmal vollständig darstellend, von jedem anderen, älteren oder neuen Lehrgedicht durchaus verschieden sein, an Würde und Gehalt der Poesie aber gewiß keinem andern größern dramatischen oder epischen Werke unsers Dichters nachstehen würde. Ein solches Ganzes scheint uns in diesen gehaltvollen Gedichten im Keime zu liegen, und dies offenbar das Ziel zu sein, nach dem sie mehr oder weniger alle streben.

Es scheint sonderbar, etwas anders von dem Dichter zu begehren, als das, was er uns wirklich giebt und darbietet; wenn man aber geistigen Hervorbringungen nicht einen falschen Wert leihen, sondern ihren wahren Wert erhalten will, so ist es notwendig zu zeigen, wohin sie eigentlich streben, gesetzt auch, daß dies Streben nicht bis zur vollkommensten Ausführung äußerlich durchgeführt wäre. Aus diesem Gesichtspunkte angesehen, erhält

20. Über die Bedeutung, welche die beiden Schlegel dem Lehrgedichte zuerkannten, vgl. die Berliner Vorlesungen Heilbronner Neudr. 18, 291 ff. und hierzu Minors Einl. eb. XXIV f.

auch die gewählte Form des antiken Silbenmaßes ein ganz neues Licht. Wir hoffen überhaupt nicht, daß man unsre obigen Äußerungen so mißverstanden haben könnte, als ob wir den Gebrauch des antiken Silbenmaßes der Elegie, entweder überhaupt, oder in dem vorliegenden Falle, ganz verwerflich fänden. Um die deutsche Sprache aus der Gemeinheit, in der sie noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch alte Vernachlässigung und Verwirrung des Zeitgeistes versunken war, herauszuarbeiten, gab es zunächst wohl kein wirksameres Mittel, als jene Nachbildungen der strengen Kunstformen, wozu ihre Bildsamkeit reichen Anlaß gab, und wodurch so manche Meister sich ein unvergängliches Verdienst um sie erworben haben. Als notwendige Bildungsstufe der deutschen Sprache und Kunst müssen diese gelehrten Nachbildungen zum mindesten gewiß in ihrem Werte bleiben. Wollte man nun auch sagen, es sei der Studien und der vorläufigen Bildung endlich genug, die Poesie müsse nun anfangen, und es sei nichts mehr zu wünschen und nichts mehr an der Zeit, als daß diejenigen, die dazu vorzüglich berufen sind, uns endlich einmal, statt aller Nachbildungen des Fremden, eine *deutsche* Poesie geben; so läßt sich dagegen für den vorliegenden Fall folgendes mit Recht erwidern: möge sich die deutsche Poesie deutscher Weisen und Formen bedienen, in allen Arten und Werken, die zunächst auf die ganze Nation wirken sollen; aber der Umfang der Dichtkunst ist nicht so eng zu beschränken, es giebt Ausnahmen, es giebt Fälle, wo Stil und Silbenmaß der Alten durch das innere Wesen des Gedichtes selbst notwendig gefordert werden. Der Reim ist in der deutschen Sprache einheimisch, ist ihr eingeboren und wesentlich. Der Reim aber, obwohl die schönste Zierde der Poesie, ist nicht mit allen Kraftäußerungen derselben verträglich; es giebt eine Poesie der Wahrheit, wenn uns dieser Ausdruck vergönnt ist; sie ist es, ohne dramatische Handlung, Leidenschaft und Verwicklung, ja ohne alles Spiel der Phantasie, bloß durch die heitre und gediegene *Anschauung*, durch die wahrhaft poetische

14. Nach „*bleiben*“ eingeschoben: „Aus dem gleichen Grunde ist auch die späterhin erfolgte Nachbildung der kunstreichen romantischen Silbenmaße der Italiener und Spanier als eine kaum entbehrliche, wenn gleich auch nur vorübergehende Bildungsstufe der deutschen Poesie unserer Zeit zu betrachten; um nur erst das Gefühl für den Zauber des Reims und des romantischen Gesanges für alle diese magischen Anklänge der Phantasie, und ihre sinnreiche Verschlingung in den mannigfaltigsten Kunstformen wieder anzuregen; wohin schon das Bedürfnis selbst leiten mußte, gerade als Gegensatz der früherhin vorherrschenden antiken Trockenheit.“ W.

Ansicht der Dinge. Das aber verstehen wir unter dem Lehrgedicht, und diesen hohen Begriff desselben hatten wir im Sinn, indem wir die Vermutung aufstellten, die elegischen Studien unseres Dichters neigen sich nach dieser Seite hin. Für ein solches Lehrgedicht aber, das in der Fülle der gediegensten Wahrheit selbst des Sinnbildlichen nicht bedürfte, oder doch nur mit einer leisen Andeutung desselben sich begnügte, würde die spielende Umhüllung des Reims wohl nicht so angemessen sein, als die nackte Schönheit und kraftvolle Würde des alten Hexameters, oder der Elegie.

Überhaupt sollte man niemals an dem einzelnen Gedichte eines wahren Künstlers die Wahl des Silbenmaßes tadeln, mag man auch im allgemeinen über das Silbenmaß selbst und das Verhältnis desselben zur Natur und ferneren Bildung unserer Sprache denken, wie man will; denn der wahre Künstler wird seiner Form, auch der weniger günstigen, doch Meister, so wie des Stoffes, und es verschmilzt alles zu einem Ganzen, wo sich nun nicht trennen und scheiden läßt, und das man ganz beiseite setzen, oder so nehmen muß, wie es nun einmal ist. Für das Individuelle in den elegischen Werken unsers Dichters ist dieses Silbenmaß, grade wie es hier behandelt worden, denn auch so anpassend, als ob es eigentlich dazu gebildet wäre, so, daß sich schwerlich eine andre eben so angemeßne Form auch nur in Gedanken ersinnen ließe. Es hat das elegische Silbenmaß, wenn es so wie hier, nicht in der größten Strenge behandelt wird, etwas so angenehm Gefälliges und Nachlässiges, daß es bei der harmonischen Weichheit, die ihm doch von seinem Ursprung her bleibt, recht dazu gemacht scheint, jene selbstgenießende Behaglichkeit auszudrücken, welche, als Grund der mannigfaltig wechselnden Empfindungen, die allgemeine Stimmung der meisten dieser Gedichte ist.

Die rigoristische Prüfung des Silbenmaßes nach den Gesetzen der alten Rhythmik überlassen wir andern Beurteilern, so wie auch die Vergleichung der verschiedenen Lesarten der ältern und der neuen Ausgabe; nur eine fiel uns nach der bloßen Erinnerung so sehr auf, daß wir sie im Vorbeigehen bemerken:

„Dichten ist ein lustig Metier“,

9. Nach „Elegie“ eingeschoben: „Auf diese Weise läßt sich vielleicht die noch fernere Beibehaltung des antiken Silbenmaßes in unserer Poesie, wenigstens für einzelne Fälle, noch am besten begründen und herleiten.“ W. — 35. Venetianisches Epigramm Nr. 47 (D. Nat.-Litt. 82, 253).

wo es sonst hieß:

„Dichten ist ein lustiges Handwerk"

und wir dem Dichter nicht beistimmen können, daß er dem Silbenmaße die ganze Zierlichkeit und Anmut des Ausdruckes aufzuopfern wählte.

Nur eine allgemeine Bemerkung über das elegische Silbenmaß, so wie es sich in der deutschen Sprache offenbart, sei uns noch zum Schlusse vergönnt. Wenn es nicht strenge, sondern freier und lose behandelt wird, wie es hier der Fall ist, so zerfällt es meistens in einzelne Distichen, und auch diese haben viel Einförmiges; es neigt daher zum Vereinzeln, und sinkt aus der anfänglichen Würde oft ins Gemeinere. Wird aber nach dem Vorbilde der Alten einer kunstreichen Verschlingung der Verse und Perioden, und der größten rhythmischen Mannigfaltigkeit und Strenge nachgestrebt, so sehen wir kaum, wie der Abweg eines durchaus gelehrten und schweren Stils wird zu vermeiden sein. Man könnte vielleicht eine oder die andere Elegie von A. W. Schlegel anführen, zum Beweise, daß auch bei größerer metrischer Strenge die Klarheit des Stils in diesem Silbenmaße erhalten werden könnte; aber es kann dieses Gelingen wohl nur als eine besondere Ausnahme, nicht als eine allgemeine Regel angesehen werden.

Dürften wir unsrer Stimme also einiges Gewicht im Rate der sterblichen Götter beimessen, so würden wir den Wunsch äußern, die Meister der Sprache möchten, wenn ihnen die alten Silbenmaße denn einmal unentbehrlich sind, lieber dem weitern Anbau des Hexameters ihre Kraft zuwenden, als dem anfangs gefälligen und einschmeichelnden elegischen Silbenmaß, das sich aber bald als ein gefährlich abwärts führendes und unheilbar widerstrebendes für die deutsche Sprache offenbart. Daß ein solches Lehrgedicht, dessen Idee wir anzudeuten versucht, in hexametrischem Rhythmus eben so würdig und mannigfaltig als im elegischen sich darstellen könne, wird jeder gern zugeben. Nur zwischen diesen beiden Silbenmaßen kann da die Wahl, nur von diesen die Rede sein; denn der Fall, daß ein wahres Bedürfnis des Gebrauchs aller der vielen lyrischen und dramatischen Silbenmaße der Griechen sich begründen ließe, wird wohl nie eintreten. Der wahre Künstler mag sich, wie hie und da einzeln geschehen ist, durch einen vorübergehenden

23. Götter, Götter und Heroen unserer Kunst W.

Versuch damit bekannt machen; die weitere Ausführung dieses Fehlgriffs, und der vollständige Mißbrauch desselben aber sollte den Neulingen überlassen bleiben, die um das andere unbekümmert, nach der Schwierigkeit der äußern Form zuerst haschen — oder jenen rhythmischen Philologen, bei deren halsbrechenden metrischen Versuchen, wenn sie kühn durchgeführt sind, es immer lehrreich bleibt, zu sehen, wie sich unsre edle Sprache zu der methodischen Mißhandlung gebärdet.

Doch schon zu viel haben wir uns der Episoden und der Rückblicke auf den allgemeinen Zustand der deutschen Poesie erlaubt; wir haben noch über Wilhelm Meisters Lehrjahre zu reden, über die noch manches zu sagen ist, so sehr wir auch vieles als bekannt voraussetzen, und um so eher voraussetzen können, da dieses Buch jetzt nicht bloß als ein vortrefflicher Roman, sondern überhaupt als eines der reichhaltigsten und geistvollsten Werke, welche die deutsche Litteratur besitzt, allgemein anerkannt und verehrt wird, und auch schon mehrere ausführliche Beurteilungen desselben vorhanden sind, unter andern in den Charakteristiken und Kritiken von A. W. und Fr. Schlegel.

Wenn wir fragen, warum die Größe der Wirkung, welche die Werke unsers Dichters hervorgebracht haben, nicht allemal der Größe der darin erscheinenden poetischen Kraft ganz entsprach, so scheint uns der Grund davon keinesweges, wie einige frühere Beurteiler glauben möchten, einzig und allein in der poetischen Unempfänglichkeit des Publikums zu liegen, noch weniger in der Unfähigkeit der deutschen Sprache, wie der Dichter selbst in einigen bekannten Epigrammen zu verstehen giebt; gehört er ja selbst nebst Klopstock zu denjenigen, welche die alte Anmut und die angeborne Naturfülle der edeln Sprache aus der Verworrenheit und Mißgestalt, in die sie geraten war, zum Teil wenigstens wiederentdeckten, und von neuem ans Licht stellten. Wir finden den Grund

4ff. oder jenen ... gebärdet, natürlich in Bezug auf J. H. Voß gesagt. — 17. Beurteilungen, Beurteilungen und Charakteristiken W. — 18f. unter andern ... Schlegel, „Wie ich selbst eine solche, im frischen Gefühl des ersten Eindrucks, bald nach der Erscheinung des Werkes selbst, aus mannigfacher Anschauung und Durchdenkung desselben in allen seinen Einzelheiten und dem Gliederbau des Ganzen vor einer Reihe von Jahren versucht habe" W. Gemeint ist der Aufsatz „Über Goethes Meister" im Athenäum 1798, 1, 2, 147. Jugendschr. 2, 165. — 26f. wie der ... giebt, Venetianisches Epigramm Nr. 29 (D. Nat.-Litt. 82, 249). Klopstock schrieb dagegen:

„Goethe, du dauerst mich, daß du mich schreibest. Wenn du mich kenntest,
Wäre dies dir nicht gram: Goethe, du dauerst mich auch."

jenes, eine lange Zeit hindurch sogar nicht, und vielleicht auch jetzt noch nicht ganz angemessenen Erfolges unsers Dichters darin, daß er die Größe seiner Kraft zu oft in bloße Skizzen, Umrisse, Fragmente, kleinere, bloß zum Versuch oder zum Spiel gebildete Werke vereinzelt, und selbst zersplittert hat; er zeigt sich auch in dieser Eigenschaft als der Gegensatz Klopstocks, der alle Kraft seines Geistes und seines Lebens auf ein einziges großes Centralwerk wandte, in dessen Begriff leider nur gleich von Anfang Bestimmungen und Bedingungen aufgenommen waren, die ein vollkommenes Gelingen unmöglich machten.

So oft Goethe aber seine Kraft nicht selbst teilte, so oft er seinen Reichtum mehr zusammendrängte, war auch die Wirkung entsprechend. Tasso und Egmont haben Schillers Talent von neuem geweckt, und zur Kunst gesteigert, haben uns den Anfang eines Theaters verschafft. Der Meister aber hat auf das Ganze der deutschen Litteratur sichtbar wie wenige andere gewirkt, und recht eigentlich Epoche gemacht, indem er dieselbe mit der Bildung und dem Geist der höheren Gesellschaft in Berührung setzte, und die Sprache nach einer ganz neuen Seite hin mehr bereicherte, als es vielleicht in irgend einer Gattung durch ein einzelnes Werk auf einmal geschehen ist. Das Verdienst des Stils in diesem Werke ist von der Art, daß vielleicht nur derjenige, der sich aus der immer fortschreitenden Erforschung und Ausbildung der Sprache ein eignes Geschäft gemacht hat, die ganze Größe desselben zu würdigen imstande ist. Aber auch an Reichtum der Erfindung, an Sorgfalt der Ausführung und besonders an Fülle der innern Durchbildung geht der Meister vielleicht jedem andern Werke unsers Dichters vor, keines ist in dem Grade ein Werk.

Anfangs war auch gegen dieses Buch viel Einrede; zuerst von seiten der Sittlichkeit, und der darin dargestellten zum Teil schlechten Gesellschaft. Was den ersten Punkt anbetrifft, so erinnern wir nochmals an die zu einförmige Feierlichkeit der Klopstockschen Art und Ansicht der Dinge, und das Bedürfnis einer nicht so gar eng beschränkten Freiheit für die Entwicklung der Poesie. Besonders hat der Meister darin ein großes Verdienst, daß er das deutsche Auge mehr geübt hat, die Poesie nicht bloß da zu erblicken, wo sie in aller Pracht und Würde erhaben ein=

16. andere, andere Erscheinungen W.

her schreitet, sondern auch in der nächsten und gewöhnlichsten Umgebung ihre verborgenen Spuren und flüchtigen Umrisse gewahr zu werden. Der Meister gehört dem Anschein und der äußern Form nach zu der gewöhnlichen Gattung der Romane, und doch ist die Ansicht, und noch mehr die Darstellungsart selbst, da wo das Werk gegen die Poesie — eigentlich aber nur gegen eine Art derselben, gegen die Poesie des Gefühls und der Liebe — zu streiten scheint, eine durchaus poetische, und wenn der gewiß poetisch gemeinte Werther in seinen nächsten Folgen und Nachbildungen gleich wieder in das ganz Prosaische herabgezogen ward, so war in dem Werke selbst schon dafür gesorgt, daß dies dem Meister nicht widerfahren konnte.

Was die gute oder schlechte Gesellschaft betrifft, so hätte man sich erinnern mögen, daß von Fielding, Scarron und Lesage, ja von dem spanischen Alfarache und Lazarillo an, des Don Quixote nicht einmal zu erwähnen, Männer, die zum Teil mit der besten und edelsten Gesellschaft ihrer Zeit sehr wohl bekannt waren, und in ihr lebten, doch die wunderlich gemischte, oder gar die schlechte, als günstiger für komische Abenteuer und vielleicht überhaupt als reicher für die Phantasie mit Absicht gewählt haben.

Am meisten Einrede aber war gegen die Form des Werks, dessen Gestalt sich so ganz an die des gewöhnlichen Romans anschloß und nachher doch die darauf gegründeten Erwartungen keineswegs befriedigte, sondern vielmehr absichtlich zu täuschen schien. Der Tadel traf den Anfang des Werks, am meisten aber den Schluß desselben. Uns schien vielmehr die Gelindigkeit dieses Anfangs eine Schönheit zu sein, und wer in einem Werke nach der Hand auch wohl die Weise, wie es gearbeitet und gebildet worden, zu erkennen weiß, der mochte leicht sehen, daß der Dichter den Schluß und die letzte Masse keineswegs sparsam und geizig abgefertigt, sondern vielmehr mit allem Reichtum ausgestattet und alle Kunst daran verwendet und aufgeboten hatte. Bleibt hier also dennoch etwas Disharmonisches für das Gefühl vieler Leser — wie dies denn wirklich auch bei solchen der Fall ist, denen man poetischen Sinn durchaus nicht absprechen kann — so muß

13 ff. Was die ... Lazarillo, Mateo Alemans „Guzman de Alfarache“ (1599 bis 1605) und Don Diego Hurtado de Mendozas „Vida de Lazarillo de Tormes“ (Burgos 1554) sind Vertreter des komischen, sogen. pikarischen Romanes, der „Novela picaresca“. — 20. Absicht, Absicht in solchen Dichtungen W.

der Grund davon viel tiefer liegen, als bloß in der äußern Form. Sollten wir in Rücksicht auf diese etwas tadeln oder als minder vollkommen auszeichnen, so würden wir eher in der Mitte des Werks, da wo der Übergang von dem Leben bei Serlo und Aurelie zu dem auf Lotharios Schloß gesucht wird, hie und da etwas Ungleiches, Lückenhaftes oder nur gewaltsam und willkürlich Verknüpftes bemerken. Doch kann auch dies nur von einigen Übergängen gelten; die Darstellung Aureliens und Serlos ist in ihrer Art gewiß nicht minder vortrefflich als die des komischen Schauspielertreibens im Schlosse des Grafen, die wohl selbst dem eigensinnigsten Sinne nichts zu wünschen übrig läßt.

Worin liegt denn aber der Grund des Zwiespaltes, der so vielen, die sich stark von dem Werk angezogen fühlten und sich ganz mit demselben durchdrungen hatten, doch zuletzt übrig blieb, und sie wieder davon zurückstieß? — Einige haben geglaubt, ihn in der Ungunst zu finden, mit der Gefühl und Liebe hier behandelt worden, in der anscheinenden Parteilichkeit des Dichters für den kalten Verstand, und haben das Ganze deshalb einer durchaus antipoetischen Richtung beschuldigt. Diese Ansicht aber trifft den eigentlichen Punkt, unsers Erachtens, nicht, und ist auch nicht ohne Einschränkung wahr. Erstlich hat es seine vollkommne objektive Richtigkeit und Wahrheit, daß eine solche Liebe, ein solches Gefühl, wie das der untergehenden Personen, in einer solchen Welt und Umgebung, ohne Rettung untergehen mußten; und es wird der Verstand hier auch keineswegs als das Höchste und Letzte dargestellt, sondern vielmehr als etwas allein ganz Unzulängliches, Einseitiges und Dürftiges. Dasjenige, was aber als das Höchste und Erste aufgestellt ist, die Bildung ist, wie sehr auch der Verstand darin überwiegen mag, doch gewiß auch nicht ohne das andre Element des empfänglichen Sinns, offenbar also als ein Mittleres zwischen Gefühl und Verstand gemeint, was sie beide umfaßt. Diese Bildung nun, so wenig sie ganz vollständig in dem Werke entwickelt ist, muß unstreitig als eine durchaus künstlerische, ja poetische, gedacht werden, und es streitet wohl nicht mit der Absicht des Verfassers, wenn wir uns den bloß angedeuteten Umriß dieses Begriffs durch jenen Geist künstlerischer Bildung ergänzen, der auch andre, besonders

24. Umgebung, Umgebung wie diese hier W. — 31. Sinns, Sinns zu denken.

aber die antiken Gedichte des Verfassers beseelt. So kann man dann gewiß nicht behaupten, die Absicht des Verfassers sei gegen die Poesie gerichtet, ob man gleich allenfalls sagen könnte: es sei ein Roman gegen das Romantische, der uns auf dem Umweg des Modernen (wie durch die Sünde zur Heiligkeit) zum Antiken zurückführe. Aber es kommt weniger darauf an, die sonderbaren Eigentümlichkeiten des Werks unter einer auffallenden Formel zu fassen, als vielmehr den eigentlichen Punkt des Streits zu treffen, woran es liegt, daß so viele vorzügliche Menschen, welche die andern Werke unsers Dichters wohl zu empfinden und zu schätzen wissen, sich von diesem mit einer bleibenden Abneigung getrennt fühlen. Die Antwort auf diese Frage, so weit sie sich beantworten läßt, scheint uns folgende zu sein: Bildung ist der Hauptbegriff, wohin alles in dem Werke zielt und wie in einen Mittelpunkt zusammengeht; dieser Begriff aber ist gerade so wie er sich hier vor uns entfaltet, ein sehr vielsinniger, vieldeutiger und mißverständlicher. Jene innere Bildung, welcher die alten Weisen der Griechen ihr äußeres Leben ganz widmeten und aufopferten, ging streng und unerbittlich auf ein Ewiges, auf ein mehr oder minder richtig erkanntes Unsichtbares. Diese Bildung gedeiht nur in abgeschiedener Einsamkeit, wo sie diejenigen stets gesucht haben, die sich zu ihr berufen fühlten; und hier ist es nicht sowohl der Mensch selbst, der künstliche Versuche mit sich selbst anstellt und sich selbst bilden will, sondern die Idee, die Gottheit, der er sich ergab, ist es, die ihn bildet oder von der er sich bilden und bestimmen läßt. Es giebt aber noch eine andere, mehr äußerliche und gesellige Bildung, die nicht eine so hohe Richtung und Würde hat, oft sogar in etwas ganz Leeres sich auflöst. Was sehen wir überhaupt in dem Menschenleben vor uns? Die meisten werden durch allerlei Neigungen und Meinungen durcheinander getrieben, ohne daß sich da eine bedeutende Kraft oder ein tieferer Zweck zeigte; etwa irgend ein Genuß oder Spiel wird etwas heftiger ergriffen, und nur einige feststehende Grundsätze und Gesetze halten die verworrne Masse glücklicherweise noch in einer leidlichen Ordnung. Andre sehen wir sodann durch leidenschaftliche Liebe, wenigstens vorübergehend, in ein ganz anderes höheres und kraft-

5 f. des Modernen ... zurückführe, „der modernen Empfindsamkeit und Schwäche zur antiken Gediegenheit und Würde, oder wenigstens zu dem Begriff davon zurückführen soll.“ W.

volleres Dasein emporgerissen, noch andre aber durch Ruhmbegierde und Herrschsucht zu ungeheuren Anstrengungen dauerhaft angetrieben, oder durch den nie versiegenden Trieb der Erkenntnis im stillen noch inniger beseelt und bereichert; welcher Trieb der Erkenntnis wieder auf der einen Seite nah verwandt ist mit der Neigung zur Abgeschiedenheit und zum Unsichtbaren, woraus jene innere Bildung hervorgeht, deren wir oben erwähnten, auf der andern Seite aber verwandt mit dem hervorbringenden Bildungstrieb des Künstlers. In allen diesen Gestalten sehen wir Leben und eben darum sprechen sie unser Mitgefühl leicht an, wo wir sie nur irgend kraftvoll dargestellt finden, sei es in der Wirklichkeit oder im Bilde. So wie es nun aber etwas Widersinniges und deshalb Lächerliches hat, wenn ein leidenschaftliches Streben, des eigenen Zwecks vergessend, sich wie der Geiz nur auf die Mittel wirft, so ist das Streben der jungen Menschen nach sogenannter Bildung, da sie auf ihren Fähigkeiten und Empfindungen herumprobieren, welches wohl die rechte sein möchte, meistenteils mehr eine vorläufige Anstalt zum Leben, als selbst Leben, so wie das Stimmen der Instrumente vor der Musik. Ein Mann hingegen, der mit stärkerer Kraft gefährlichere Versuche mit seinem Innern anstellt, gerät unfehlbar in den Fall desjenigen, der statt sich eine zweckmäßige Bewegung zu verschaffen, an seiner eigenen Gesundheit experimentiert, allerlei Arzneien durcheinander nimmt und sich dadurch am Ende eine wirkliche Krankheit, oder doch ein entschiedenes Übelbefinden zuzieht. Das behagliche zurückschauende Gefühl aber solcher Alten, die sich selbst als durchgehends gebildet und vollendet vorkommen, weil sie die mannigfaltigsten Anregungen von allen Seiten her auf dem Wege ihres Lebens erfuhren, ist mit dem Gefühl des Reisenden zu vergleichen, der nach überstandener Durchschüttelung endlich, wenn auch nicht an das Ziel seiner Reise, doch in einem sichern Wirtshause anlangt. — In dem weniger würdigen Sinn ist der Begriff der Bildung offenbar an einigen komischen Stellen des Meister genommen, besonders da wo das Mißlingen geschildert ist, welches dem Streben des liebenswürdigen Jünglings in der Schauspielerwelt zu teil werden mußte; und wenn der Genius des Werks die einzelnen Gestalten nicht immer bloß mit einer sanften Ironie zu umschweben, sondern schonungslos oft seine eignen Hervorbringungen zu zerstören scheint, so ist dadurch nur der natürliche Erfolg jener Bildungsexperimente

mit sich und mit andern der Wahrheit gemäß dargestellt. Wie leicht aber würde derjenige, der den höhern, ja den höchsten Begriff der Bildung dem Werke absprechen wollte, durch das Ganze sowohl als durch Stellen desselben zu widerlegen sein! Daß wahre und falsche Bildung in dem Buche oft so nah an einander grenzen, so ganz in einander verfließen, dürfte auch kein Tadel sein, denn es ist dies die eigentliche Beschaffenheit der feinern Gesellschaft, die hier dargestellt werden soll. Die falsche Vielseitigkeit nach dem äußern Vielerlei ist vielleicht, wenigstens für Deutschland, das einzige Allgemeine dieser gesellschaftlichen Bildung, die übrigens viel Willkürliches hat, und größtenteils auf der Meinung beruht; und wer hat nicht irgend einen großen oder kleinen Zirkel gesehen, der sich durch eine gegenseitige, stillschweigende Verabredung und gleichsam harmonische Einbildung vollkommen überzeugt hatte, er sei einer der Hauptmittelpunkte der großen Welt, während andre vielleicht noch sogar den Adel der Sitte vermißten, der eine Gesellschaft erst zur guten macht!

Doch wir fürchten den Leser durch die Ausführlichkeit zu ermüden, und wir würden sie uns kaum erlaubt haben, wenn nicht einerseits von einem Mißverständnis die Rede wäre, was ganz geeignet ist, bei der jüngern Welt den Geist einer falschen Vielseitigkeit und des eingebildeten Scheins zu erregen, und andrerseits von dem innersten Zusammenhange und der eigentlichen Einheit eines so wichtigen Werks als das vorliegende. Wir glauben aber wenigstens das Resultat unserer Zweifel mit vollkommener Deutlichkeit in eine Bemerkung zusammenfassen zu können, wenn es uns vergönnt ist, einen Wink, der in dem Werke selbst vorkommt, dazu zu benutzen: hätte es dem Verfasser gefallen, Lotharios Lehrjahre, deren im Vorbeigehen als eines vorhandnen Manuskripts erwähnt wird, dem Meister einzuverleiben, oder als Fortsetzung darauf folgen zu lassen, so würde aller Mißverstand und damit wahrscheinlich auch aller Tadel weggefallen sein; denn das ist der einzige Einwurf, den die Unzufriedenen mit einigem Schein gegen dieses Werk machen können, daß es seinen eignen Hauptbegriff nicht ganz ausspricht und entfaltet. An einem Charakter, wie Lothario, würde sich's, wie an einem kraftvollen und reichen Beispiele, erst zeigen, ob es neben den

7. feinern, Art von feinern W. — 8. Vielseitigkeit, Vielseitigkeit in dem bloßen Streben W. — 24. wichtigen, geistreichen W.

Lehrjahren des Künstlers auch noch Lehrjahre des Menschen, eine Kunst zu leben und eine Bildung zu dieser Kunst geben könne, in dem Sinn, den diese Begriffe bei dem Verfasser haben, welcher Sinn an der Bildungsgeschichte der übrigen Personen sich nicht vollständig entwickeln konnte; denn der Charakter der schönen Seele ist teils zu einseitig, teils zu abweichend von dem übrigen Geiste des Buchs; Wilhelm selbst aber bei aller Liebenswürdigkeit zu schwach und unselbständig.

Noch vor einem andern Mißverstand glauben wir das vortreffliche Werk bewahren zu müssen, das in seiner Verbindung von Darstellung und Kunstansicht den besten Kommentar zu den übrigen Werken unsers Dichters giebt, und den Geist desselben vollständiger vielleicht als jedes andre abspiegelt. Es besteht dieses Mißverständnis darin, daß man den Roman zu einer Gattung der Poesie macht, und sich dadurch zu Vergleichungen verführen läßt, die immer unstatthaft sind, und den wahren Gesichtspunkt durchaus verrücken, weil jeder Roman ein Individuum für sich ist, und gerade darin das Wesen desselben besteht. So denkt man sich z. B. den Künstlerroman noch als eine Unterart der ganzen Gattung; dahin gehören denn: Ardinghello, der Sternbald, ja auch wohl der Meister. Wir geben es zu, daß es Kunstansichten giebt, die in einem wissenschaftlichen oder geschichtlichen Werke nicht so entwickelt werden können, und nicht so an ihrer Stelle sind, als in einem Werke der Darstellung, doch aber der Theorie und Kritik zu nah verwandt, als daß sie sich dem metrischen Ausdruck fügen könnten. Es muß also das Werk alsdann ein darstellendes, aber doch ganz oder zum Teil ein in Prosa darstellendes sein, und die Notwendigkeit der Form des Romans ist dann für diesen einzelnen Fall begründet. Der Roman behauptet aber dennoch seine individuellen Rechte; wie wenig die obengenannten Romane eine Vergleichung zulassen, wie inkommensurabel sie sind, leuchtet wohl jedem ein, und das würden und könnten sie doch wohl nicht sein, wenn der Künstlerroman wirklich eine Gattung wäre. Wir wollen ein Beispiel anführen, wodurch es noch deutlicher werden wird, in wiefern dieser falsche

3. in dem Sinn, „nach den hier aufgestellten Ansichten und Grundsätzen vom Leben nämlich und ganz in dem Sinn" W. — 20 f. J. J. W. Heinses (1746—1803) „Ardinghello, oder die glückseligen Inseln" (Leipzig 1787, 2 Bde.) und L. Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen; eine altdeutsche Geschichte" (Berlin 1798, 2 Bde.; abgedr. D. Nat.-Litt. 145, 111). — 34. Gattung, Gattung oder die Unterart W.

Gattungsbegriff das Urteil mißleitet: halten wir den Künstlerroman für eine bestimmte Gattung und beurteilen wir nach diesem Begriff den Sternbald, so werden wir unfehlbar mehr historische Ausführlichkeit und Begründung von demselben fordern, wozu das gewählte Zeitalter so reiche Gelegenheit darbot, und den Mangel derselben für einen Fehler halten. Es ist sehr möglich, daß ein andrer Dichter einen Roman in derselben Zeit und ähnlicher Umgebung hervorbringe und ausbilde, der ungleich historischer sei. Am Sternbald würde diese Gründlichkeit und gelehrte Behandlung aber gerade das Individuelle zerstören, also das Beste und das eigentliche Wesen desselben, diese ihm eigne Anmut und Lieblichkeit, die sich leicht bewegt, wie man im Frühlinge atmet.

Der Meister darf um so weniger als ein Künstlerroman betrachtet werden, da die Kunstansicht des Verf. an der gewählten deutschen Schauspielerwelt ungefähr nach den Sitten und dem Zustande in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren unmöglich einen Träger fand, der sie ganz zu fassen und ganz auszusprechen vermochte; und wie bald wird der Künstler im Meister über dem Menschen vergessen! und wenn dieser Roman in der mittleren Region einigemal sich denjenigen anzunähern scheint, die vorzüglich auf Unterhaltung durch lustige und seltsame Abenteuer ausgehen — wohin so viele, besonders der ältern Romane zu zielen pflegen — so trifft er in der letzten Hälfte und gegen das Ende wieder mehr zusammen mit denen, die, dem Ernst und Tiefsinn des deutschen Charakters gemäß, sogar die Metaphysik und Religion zum Gegenstande des Romans gemacht haben, nur daß hier freilich auch die geistigsten Beziehungen in der klarsten Anschaulichkeit uns vor Augen treten.

Es mag sein, daß der Verf. selbst in einer gelegentlichen Äußerung den Roman als eine Gattung zu erkennen und aufzustellen scheint; die individuelle Natur des Werks bleibt darum doch was sie ist. Ja es liegt vielleicht in der ganzen empirisch-künstlerisch auf die Bildungsgeschichte der Poesie ausschließlich

8. historischer, geschichtlicher W. — 10. Individuelle, Eigentümliche und Persönliche W. — 12. atmet, die erfrischende Blumenluft ohne alle weitere Kritik einatmet W. — 22. Romane, Romane seit dem Don Quixote W. — 26. Nach „haben" eingeschoben: „wie Jung-Stilling und Jakobi" W. — J. H. Jung-Stillings (1740—1817), des Goethischen Jugendfreundes, Romane geben die Lebensanschauungen der Pietisten wieder; F. H. Jacobis (1743—1819) wichtigster Roman „Woldemar" (Flensburg 1779) wurde nach der Ausgabe von 1796 von Friedrich Schlegel recensiert (Deutschland 1796 3, 8, 185; Jugendschr. 2, 72). — 29. Verf., Dichter W. — 31. individuelle, eigentümliche W.

gegründeten Methode unsers Dichters selbst ein Grund, daß er Formen der Poesie, die wir für bloß historische und vorübergehende halten, als allgemeine Gattungen betrachtet und behandelt, wie es z. B. mit der Elegie der Fall sein mag, die wir keineswegs als eine solche anerkennen. Ja es wäre möglich, daß dem Künstler bei Hervorbringung und Ausführung des Meisters selbst Werke in Rücksicht auf die äußere Form als Vorbilder vorgeschwebt hätten, die dieser Ehre auf keine Weise würdig scheinen möchten; dieses ist um so weniger von Bedeutung, je mehr unser Dichter fast überall zwar an fremde Formen sich anschließt und sie in einem gewissen Sinne nachbildet, aber mit so selbstthätiger Aneignung, daß die Nachbildung vielmehr eine durchgehende innere Umwandlung genannt werden kann. Vielleicht erklärt sich das, was an einigen Stellen des Buchs den Schein der Willkürlichkeit hervorbringt, am besten aus dieser Art, wie die äußere Form desselben entstanden sein mag, indem alles dieses nur auf die einmal als gültig angenommene Form berechnet, und nicht aus der Idee des Werkes selbst hervorgegangen, sondern derselben nur äußerlich angefügt war, so wie im Werther hingegen, trotz der anscheinenden Formlosigkeit, das Werk darin doch einfacher, leichter zu fassen ist, daß alles in demselben aus der innern Einheit desselben hervorgeht.

Übrigens aber welch ein Abstand zwischen beiden Geisteserzeugnissen! Werther erhebt sich nur in einigen einzelnen Stellen sehr bestimmt und sehr weit über das Zeitalter, aus welchem er hervorging, mit dessen Denkart und Schwäche er im ganzen doch wieder zusammenstimmt, und selbst zum Teil mit darin befangen ist. Dagegen wir im Meister die ganze Verworrenheit desselben mit allem, was ihm von alter Vernachlässigung geblieben und zufällig geworden war, und was es schon an kaum noch sichtbaren gärenden Bewegungen für Keime eines Neuen enthält, so objektiv ergriffen sehen, daß man schwerlich eine reichere und wahrhaftere Darstellung dieser Zeit erwarten, oder auch nur begehren kann; denn das darf man bei der Betrachtung des Meisters durchaus nicht vergessen, daß obwohl keine bestimmten Orte genannt und auch keine Jahreszahl erwähnt wird, doch eine ganz bestimmte Zeit gemeint und geschildert sei. Dieses sind, den Andeutungen

4 f. keineswegs, eigentlich nicht ganz W.

des Werks zufolge, wenn wir die früheren Begebenheiten und die Bildungsgeschichte der älteren Personen mit hinzunehmen, etwa die sechziger, siebziger und achtziger Jahre bis zum Amerikanischen Kriege. Was diese Zeit für seinen Zweck geben konnte, hat der Dichter auf das reichste genutzt und gespendet. Wenn wir nun z. B. in Hermann und Dorothea eine sanftere Ironie, eine gleichmäßiger verbreitete Wärme des Gefühls antreffen, als im Meister, so mag dies zum Teil von der harmonischen Mitwirkung der äußern Poesie des Verses herrühren; die größere und freiere Ansicht des Lebens aber, die uns aus demselben anspricht, kommt zum Teil wenigstens auf Rechnung der regeren und lebensreicheren Zeit, auf die jenes schöne Gedicht sich bezieht.

Schon dieser Zeit wegen, auf welche der Meister sich bezieht, würden wir nicht gern eine Vergleichung desselben mit dem Don Quixote anstellen, wenn wir auch nicht schon überhaupt alle solche Vergleichungen für durchaus unstatthaft und verkehrt hielten. Der Don Quixote findet, wir mögen nun auf den Reichtum der Erfindung, den Adel der Sprache und Behandlung, oder auf die kunstreiche Vollendung sehen, nur weniges in der Litteratur aller Zeiten und Nationen, was ihm an die Seite gestellt werden könnte. Getrauten wir uns nun auch die Vorliebe für unsern Dichter an einem so großen Maßstabe mit dem vollkommensten Erfolg durchzuführen, so würde dies doch nur auf Unkosten der Zeit geschehen können; denn der Roman ist oftmals, wie das epische Gedicht, nicht bloß das Werk des Künstlers und seiner Absicht, sondern das gemeinschaftliche Erzeugnis des Dichters und des Zeitalters, dem er sich und sein Werk widmet. Nun würde es aber keinen andern, als einen sehr niederschlagenden Eindruck machen können, wenn wir die Bildung der gemischten höheren Gesellschaft, wie dieselbe in dem bezeichneten Zeitraum in Deutschland beschaffen war, mit dem Sitten- und Geistes-Adel der spanischen Nation, so wie sich derselbe unter Philipp II. und Philipp III., obgleich schon damals den Keim des Verfalls in sich tragend, doch noch herrlich darstellte, nach der Fülle der historischen Wahrheit ins Licht setzen wollen.

Überhaupt scheint uns diese Vergleichung zwischen dem Meister und Don Quixote von den ganz verunglückten; zwar findet

36 f. Überhaupt ... verunglückten, überhaupt dürfte uns diese Vergleichung ... leicht ganz irreführen W.

sich der Kontrast zwischen dem eingebildeten Ziele, dem der spanische Ritter nachstrebt, und dem was ihm wirklich begegnet, in vielen späteren Romanen wieder, und wenn Cervantes hie und da im Don Quixote an seine eigne jugendliche Täuschung und an die ritterliche Schwärmerei, mit der er selbst den Kriegesstand noch unerfahren ergriffen haben mochte, gedacht hat, so ließe sich vielleicht auch etwas Ähnliches unter anderen Verhältnissen im Meister bemerken; aber dies ist nur eine oberflächliche Ähnlichkeit; beide Werke sind dennoch im Grunde wesentlich unähnlich, ja sie gehören einer ganz verschiedenen Poesie an. Don Quixote ist durchaus romantisch, ja trotz der Ironie, an der es auch im Ariost nicht fehlt, ein Rittergedicht zu nennen; und wenn ein Dichter noch jetzt sein Leben darauf verwenden wollte, mit dem Ariost um den Kranz der romantischen Dichtkunst zu wetteifern, so würden wir ihm raten, den Cervantes nicht weniger wie den Ariost selbst, als Vorbild und ältern Gefährten seiner Phantasie gegenwärtig zu erhalten; denn wenn Cervantes freilich hie und da noch komischer, noch witziger ist als der sinnreiche Italiener, so übertrifft er den Ariost auch in dem ernstern Elemente der romantischen Dichtkunst bei weitem an Tiefe und Adel, an Kunst und Fülle der Empfindung.

Der Meister aber in seiner Verbindung und Vermischung von darstellender Kunst und Künstler-Ansicht und Bildung gehört durchaus der modernen Poesie an, die von der romantischen wesentlich geschieden, und wie durch eine große Kluft getrennt ist. Das unterscheidende Merkmal der modernen Dichtkunst ist ihr genaues Verhältnis zur Kritik und Theorie und der bestimmende Einfluß der letzteren. Zwar kannten auch wohl die romantischen Dichter die großen Autoren des Altertums, und schon von Boccaz und Petrarca an kann man einzelne Beispiele verfehlter Nachbildungen und irriger Kombinationsversuche anführen; aber in denjenigen Werken, wodurch die beiden Genannten eigentlich ihre Stelle in der Geschichte der Poesie behaupten, nahmen sie Inhalt und Form des Werks bis auf das Einzelne des Ausdrucks ganz aus ihrem eignen und dem sie umgebenden Leben, auf das auch sie wieder lebendig einwirkten; höchstens die allgemeine Idee eines edeln und gediegenen Stils und der gebildeten Form eines durchaus organischen und vollendeten Werks entlehnten sie von den Alten, oder bestätigten sich darin durch das Studium derselben. Auch

23 f. Das unterscheidende, Ein unterscheidendes W.

noch im Ariost, Camoens, Tasso, Cervantes, Calderon war der Geist und das Leben des Rittertums und des Mittelalters zu kraftvoll und rege, als daß ihnen Aristoteles und die Schule der Alten, Vorbild und Regel, irgend hätte schaden oder sie irre leiten können. Nun folgte aber ein anderes Geschlecht von Menschen, und auch von Dichtern, welche letztere wir nun nicht mehr zu den romantischen zählen können, und als die modernen — bis ein treffendes Beiwort gefunden ist — von ihnen unterscheiden. In Corneille und Racine ist die Herrschaft und der schädliche Einfluß des alten Studiums — so wie es damals war — und der Kritik ganz deutlich. Wir möchten darum keinesweges dem ersten die tragische Kraft des Genies, dem andern das harmonische Gefühl der Poesie ganz absprechen, ungeachtet sie offenbar größtenteils Grundsätze und ein System befolgten, dessen Irrigkeit zu erweisen nicht schwer sein dürfte. Viel tiefer in das innerste Wesen der höheren Poesie sind unstreitig Milton, noch mehr aber Klopstock eingedrungen; doch wird man auch hier entschiedene Mißgriffe der Form durch falsche Nachbildung und falsches Studium nicht leugnen können. — Die Last der Gelehrsamkeit, noch mehr aber der Glanz so vieler mit Recht bewunderten Vorbilder konnte das Genie, das jetzt nur die Wahl hatte zwischen roher Formlosigkeit und gründlichem Studium, wohl blenden, verwirren, mißleiten, hemmen, aber unterdrücken konnte sie es nicht. In Goethe, dem sich Schiller, obwohl auf einem andern Wege, in dieser Hinsicht anschloß, fing die Poesie zuerst wieder an, ihren Flug freier und siegreich zu erheben, und das Studium nicht mehr als eine Fessel zu tragen, sondern als Werkzeug zu gebrauchen. Wenn aber die geschichtliche Kenntnis der eignen Kunst und die reiche Erbschaft so vieler Zeitalter auch dem Dichter wie jedem andern Künstler viele Vorteile gewähren, so ist die Gefahr einzelner, falscher Verbindungen, Nachbildungen und Fehlgriffe auch durch die letzten Fortschritte noch nicht ganz beseitigt, und es muß das vornehmste Augenmerk der Kritik sein, die Abwege zu bezeichnen, auf denen das Genie oft seine schönste Kraft an eine falsch berechnete Absicht nutzlos verschwendet. Zwei allgemeine Abwege begleiten diese moderne Poesie, die unter dem Einfluß der Kritik steht, notwendig, und werden unfehlbar noch lange fortdauern. Der erste ist der

13. Gefühl, Gefühl des Schönen in W.

einer bloß grammatischen Poesie, oder Verskunst, die von solchen herrührt, welche sich wegen ihrer Sprachkünstlichkeit und Künstelei für Dichter halten; und da ein Extrem immer das entgegengesetzte herbeizuführen pflegt, so stellen wir daneben den zweiten Abweg der alles Studium verwerfenden, ja verabscheuenden, ihr Heil in der rohen Formlosigkeit suchenden, seinwollenden Volks- und Naturdichter. Diese Verirrungen werden, wie gesagt, noch lange fortdauern, es sind aber doch nur Nebenerscheinungen zur Seite; die Poesie selbst und ihre Geschichte wird durch alle Zeiten von den Künstlern gebildet, bei denen Studium und Genie in Eintracht wirken.

Diese kurze Erörterung, glaubten wir, würde unsere eigentliche Ansicht von Meisters Lehrjahren erst recht deutlich machen. Mit der Entstehung und Geschichte des Romans aber, der sich durch beide Epochen der romantischen und der modernen Poesie hindurch fortgehend entwickelte, hat es folgendes Bewandtnis. Der Roman entstand ursprünglich bloß aus der Auflösung der Poesie, da die Abfasser sowohl, als die Leser der Ritterbücher, der metrischen Fesseln müde, die Prosa bequemer fanden. Der Inhalt blieb lange noch abenteuerlich, doch näherte auch er sich immer mehr dem Prosaischen; da das Lesen zur Unterhaltung besonders nur in den höheren und müßigen Ständen stattfand, so ward der gesellschaftliche Sinn und Geschmack für den Roman bestimmend. Er diente besonders im achtzehnten Jahrhundert der gesellschaftlichen Mode, und ward endlich durch die Verhältnisse des Buchhandels zur litterarischen Manufaktur, in welcher letzten Rücksicht man besonders in England wohl den höchsten Grad der mechanischen Vollkommenheit erreicht hat. Die zahllose, selbst die geprüfteste Geduld des Litterators übersteigende Menge aller dieser seit fünf oder sechs Jahrhunderten erzeugten Produkte hat wenig oder nichts mit der Poesie zu thun. Aber so unbegrenzt und allumfassend ist das Wesen der Poesie, daß der Dichter gleichsam zum Beweise, daß dieselbe an keinen Gegenstand und an keine äußere Form und Bedingung gebunden sei, oft seine höchste Her-

1. grammatischen Poesie, trotz Athenäum-Fragment 127 („Klopstock ist ein grammatischer Poet und ein poetischer Grammatiker"), das ohnedies von Wilhelm herrühren dürfte und seine Begründung in dem Aufsatze desselben: „Der Wettstreit der Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche" (Athenäum 1798 1, 1, 3; S. W. 7, 197) findet, möchte ich die obige Äußerung auf Joh. Heinr. Voß beziehen, ebenso wie die Stelle von den rhythmischen Philologen (S. 388 Z. 5). Friedrich Schlegel hätte nach allen seinen Äußerungen über Klopstock nie so über ihn gesprochen.

vorbringungen dieser, dem Anschein nach, formlosen Form einverleibte, und in ihr niederlegte; und wenn es einzelne Fälle giebt, wo man denken möchte, der Dichter hätte seinem Werke eben so gut oder noch besser auch den äußern Schmuck der Poesie leihen mögen, so giebt es andre, wo die Wahl der Poesie durch das individuelle Wesen, und die innere Idee des Werks, ganz notwendig bedingt ist; und eben weil beide, der Roman sowie das Lehrgedicht, eigentlich außerhalb den natürlichen Grenzen der Poesie liegen, so sind es keine Gattungen, sondern jeder Roman, jedes Lehrgedicht, das wahrhaft poetisch, ist ein eignes Individuum für sich, so wie aus einem ähnlichen Grunde die ihnen eben darum etwas verwandte epische Dichtung, weil sie die Wurzel und den Ursprung aller Poesie enthält, auch ihre eigne Art von Formlosigkeit hat, wenigstens durchaus keine so bestimmte Theorieen, und so feste Grundsätze haben kann, als die dramatische Dichtkunst wohl leidet und für die sichere Ausbildung des Theaters sogar erheischt. Die alten Tragödien sind, so zu sagen, nur verschiedene Exemplare einer und derselben Idee, variierende Ausdrücke für ein und dasselbe Thema, und dasselbe gilt sogar mit einigen Einschränkungen auch von dem romantischen Drama, während Dantes Werk und Don Quixote einzeln in der Geschichte der Poesie dastehen, und uns die Individualität des Lehrgedichts und des Romans im hellsten Lichte anschaulich vor Augen stellen.

So lasse man denn auch den Meister als ein in seiner Art einziges Individuum für sich bestehen, und enthalte sich aller verwirrenden Vergleichungen, deren das vortreffliche Werk zu seinem Lobe ohnehin nicht bedarf.

Bei Gelegenheit der neuen Ausgabe hätten wir unsersteils wohl gewünscht, der Verfasser hätte eine Anzahl der vielen aus-

28. Nach „bedarf“ eingeschoben: „Der romantische Dichter hat ein durchaus poetisches Leben, in dem er selbst wurzelt und ganz davon durchdrungen ist, von allen Seiten her zur Umgebung, worin sich seine Phantasie wie in einem befreundeten Element leicht und gefällig bewegen kann. Dieses war selbst bei dem Cervantes noch der Fall, ungeachtet seine Dichtung schon auf jenen Zwiespalt einer unpoetisch gewordenen Wirklichkeit mit der altritterlichen Phantasie eingeht. In dem neuern Roman aber ist es nicht bloß dieser innere Zwiespalt und prosaische Gegensatz, der mit in die Poesie aufgenommen, ihr einverleibt und durch den Zauber der Darstellung selbst in Poesie verwandelt werden soll; sondern es ist die ganze, verwickelte moderne Verstandeswelt mit allen ihren kleinlichen Einzelheiten, wie sie aus den vielfach die Phantasie erdrückenden oder doch störenden Verhältnissen des gesellschaftlichen Lebens hervorgeht, an welcher der Dichter seinen poetischen Sinn bewähren, und an so widerstrebendem Stoff siegreich durchführen oder ihn an anderen, an sich ganz prosaisch gestimmten Naturen von unten herauf anregen und entwickeln soll.“ W.

ländischen, besonders französischen Worte weggenommen, die uns als geringe, aber doch immer störende Flecken an dem reinen Glanz dieser sonst so vollkommnen Sprache erscheinen. Wir bescheiden uns gern, daß dies einer von den Punkten sei, die sich nicht so leicht durch ein allgemeines Gesetz entscheiden lassen; wir sehen die größten Meister der Sprache in diesem Stücke ganz verschiedene Grundsätze befolgen. Man halte es daher mehr für eine Anfrage, als für einen Tadel, wenn wir ein Verzeichnis der im Meister gebrauchten ausländischen und französischen Worte hersetzen. Produzieren, determinieren, recitieren, reduzieren, Inspiration, Sensation, Disproportion, Komposition, personifizieren, qualifizieren, korrigieren, Illusion, Operationen, konzentrieren, existieren, variieren und unzählige andere sind in der Büchersprache aufgenommen; wenn sie aber in einer Abhandlung, wo nicht unentbehrlich, doch unschädlich sind, sollte ein darstellendes Werk sie nicht lieber eher vermeiden, als beinah aufsuchen und im Übermaß anwenden? Unter denen, die mehr der Gesellschaftssprache angehören, wie Equipage, Engagement, Negligé, Mantille, logieren, arrangieren, applaudieren, Route, Douceur, respektieren, Kalkuls, sekundieren, traktieren für bewirten, undelikat, Indiskretion, Konferenzen, Dislokationsplan, imponieren, assekurieren, paradieren, repräsentieren, Sukkurs, Gage, Details, Societät, — sind doch nur sehr wenige, die sich nicht sehr leicht und ungezwungen durch deutsche Worte geben ließen. Wir bemerken noch aus mehreren andern: honorabel, Konfidenz, Kondescendenz, brouilliert, Sagacität, soutenieren und Mystifikationen, welches letzte wohl nicht einmal in der Gesellschaftssprache aufgenommen ist, deren Geist und Art im ganzen der darstellende Dichter wohl ausdrücken mag, ohne ihre sprachwidrige Unarten mit aufzunehmen. Haben doch Meisters Lehrjahre von dieser Seite grade ein so großes Verdienst, indem sie die Sprache unermeßlich bereicherten durch eine Menge der feinsten und glücklichsten Ausdrücke und Wendungen für gesellschaftliche Beziehungen und Ansichten, für die vorher entweder gar keine Bezeichnung vorhanden, oder doch in keinem gedruckten Buche anzutreffen war, und der Meister selbst ist an unzähligen Stellen der beste Beweis, wie wenig die französischen Worte zur Wahrheit der Darstellung gesellschaftlicher Begebenheiten und Gespräche

wesentlich sind. Je mehr nun aber die Sprache im Meister sich über die gewöhnliche Gesellschaftssprache durch Sorgfalt und Bildung erhebt, je mehr scheint uns die erwähnte Einmischung — obwohl an sich vielleicht geringfügig — eine kleine Störung in der sonst so vollendeten Gleichmäßigkeit zu verursachen. Worte wie schwadronieren, oder Redensarten, wie: der Kavalier fand Approbation, meine Renommée zu menagieren, würden uns in manchem andern Buche gar nicht einmal bemerklich werden, aber im Meister, in Goethes Sprache fallen sie dem Gefühl auf. Man wird sagen, daß oft in dem mit Fleiß gewählten fremden Wort ein besondrer Ausdruck liege; aber es wird sich schwerlich irgend eine Stelle auffinden lassen, wo dies nicht auch, wie an so unzählig vielen andern Stellen, in dem reinsten Deutsch sich hätte erreichen und sagen lassen, ohne zu der barbarischen Avantage ausländischer Redensarten seine Zuflucht nehmen zu müssen. —

Der vierte Teil dieser neuen Ausgabe enthält einige kleinere dramatische Werke, und die Übersetzungen nach Voltaire. Betrachte und beurteile der Leser, was derselbe enthält, mit eben dem Gefühle, was er haben würde, wenn ein großer Künstler ihn in seine Werkstätte einführen wollte, und ihn nun zuvor noch einige Augenblicke im Vorsaale verweilen ließe, wo neben einigen guten Kopien etwa noch ein Versuch des Künstlers selbst, aber aus seiner frühesten Jugendzeit, ein zierlich ausgeführtes Stück, aber nur scherzhaften Inhalts nach der gewöhnlichen Natur, endlich einige idealische Umrisse, die aber Fragment geblieben, aufgestellt wären.

Das Schäferspiel: Die Laune des Verliebten erhält sein Interesse wohl vorzüglich durch die Zeit, aus welcher es herrühren mag, und durch die Art von Ähnlichkeit, die es bei sehr verschiedener Form und Behandlungsart dem Inhalte nach mit dem schönen Singspiel Erwin und Elmire hat. — Das Fragment eines Trauerspiels, Elpenor, worin besonders der Knabe schön dargestellt ist, hat einige Geistesverwandtschaft mit der Iphigenie. Auch der Stil scheint uns größtenteils derselbe, nur nicht so vollkommen.

In dem Mahomet und Tancred wird der Franzose wohl

1. wesentlich, wesentlich notwendig und unentbehrlich W.

noch hie und da Stellen finden, wo er glauben wird, daß seinem Autor der Vorzug gebühre, und ihm unrecht geschehen sei. Wir dürfen aber wohl auch auf die Einstimmung fast aller deutschen Leser rechnen, wenn es uns scheint, als hätte der Dichter in vielen Stellen und Reden beider Stücke, besonders des *Mahomet* das Original durch Weglassung zu empörender Gedanken oder zu harter Ausdrücke im einzelnen nicht wenig gemildert und veredelt, oder durch kleine Zusätze sehr glücklich nachgeholfen. Es könnte die Beurteilung nun auf *Voltaire* selbst gerichtet und untersucht werden, ob die strengere französische Partie, die ihn als tragischen Dichter ganz verwerflich findet, recht habe, oder ob die immer noch sehr starke Zahl derer richtiger urteilt, die seine Tragödie vorzüglich wegen des Romantischen, was sie darin finden, lieben, verteidigen, und sehr hoch stellen. Zu beiden wäre hier Anlaß genug; denn eine unwürdigere und widersinnigere Entstellung eines so großen historischen Charakters hat der Parteigeist nicht leicht zum Behuf seiner Absichten hervorgebracht, als diesen *Mahomet*. Dem *Tancred* aber fehlt vielleicht nur noch etwas von dem äußern Glanz der Phantasie, so würde er für eine recht gute romantische Tragödie gelten können, wo die Motive der Ehre und der Liebe sehr wirksam angewandt sind.

Doch da unser Dichter mit beiden Trauerspielen keine verwandelnde Umgestaltung vorgenommen, sondern nur eine freie und hie und da verbessernde Übersetzung davon gegeben hat, so scheint uns dies nicht weiter hieher zu gehören, da wir ohnehin schon vielleicht ausführlicher waren, als wir hätten sein sollen.

V.

Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Litteratur von Adam H. Müller. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Dresden 1807 in der Arnoldischen Buchhandlung. (1 Rthlr.)

Diese kleine Schrift verdient die größte Aufmerksamkeit, nicht nur wegen des Beifalls, den sie als Vorlesung in einer der ge-

15 f. *so großen historischen*, in seiner Kraft großen und in jedem Sinne welthistorischen W. — 17 ff. *Dem Tancred . . . sind*, Wilhelm Schlegels identisches Urteil über die beiden Dramen Voltaires siehe oben S. 135 ff. — 25 f. *scheint . . . sollen*, „würde die weitere Analyse dieses Gegenstandes über den Umkreis der gegenwärtigen kritischen Betrachtung hinausführen". W. — 27. V. Heidelbergische Jahrbücher (wie oben S. 369 zu Z. 17), S. 226—244. — Vgl. auch oben S. 142*.

bildetsten Städte des nördlichen Deutschlands erhalten hat, sondern auch durch ihren eignen geistreichen Gehalt.

Eine Geschichte der deutschen Litteratur darf man hier nicht erwarten; ja auch keine vollständige Charakteristik des gegenwärtigen Zustandes derselben; sonst würde es uns befremden, einen Stern der ersten Größe, Johannes von Müller, nur einmal sehr beiläufig erwähnt, und den originellsten Lieblingsschriftsteller des deutschen Publikums, Friedrich Richter, nicht einmal genannt zu finden.

Herrn Adam Müllers Werk ist weniger, oder wie man's nimmt, auch mehr, als eine bloße Geschichte, oder Charakteristik sein würde. Wir möchten es nennen: universalhistorische Betrachtungen über die deutsche Litteratur, besonders über ihren gegenwärtigen Zustand, und über ihre eigentümliche Bestimmung. Universalhistorisch, nicht in der Bedeutung der Kompendien, sondern in Hinsicht des Sinns für die Weltgeschichte und ihre großen Erscheinungen.

Durchgängig setzt Hr. A. Müller die Litteratur in Beziehung auf das Leben, auf die großen Begebenheiten der Zeitgeschichte und die stillen Umwandlungen des Zeitgeistes; dadurch vorzüglich werden seine Vorträge anziehend. Vortrefflich fanden wir besonders die Art, wie der Verfasser den Gegensatz des französischen und des deutschen Geistes in der Geschichte und Litteratur bis auf alle Einzelheiten des geselligen Lebens, und bis auf die Freiheiten der Sprachbehandlung (S. 152) durchführt. Lobenswert auch die Ansicht des Kriegs (S. 87) sowie die Gedanken vom Verhältnis der Wissenschaften und des Staats (S. 137), und von der Verbindung des Germanischen und des durch den Handel wieder erweckten republikanischen und antiken Princips in England.

Das Christentum ist dem Verfasser der Mittelpunkt aller seiner universalhistorischen Ansichten und Beziehungen; was er bei mehreren Gelegenheiten über diesen Gegenstand sagt, hat um so mehr unsern Beifall, da es frei ist von dem modigen Anstrich des beliebten philosophischen Formelnspiels, und ganz das Gepräge hat, aus eignem Nachdenken und Gefühl hervorgegangen

3 ff. Eine ... zu finden, die Stellung der Romantiker zu dem Schweizer Historiker Johannes von Müller charakterisiert Haym 849 f.; vgl. Waitz „Caroline" 1, 384 ff., Friedrich an Wilhelm 201 f., 342. Über Friedrichs Bewunderung Jean Pauls vgl. Haym 689 und insbes. das Athenäum-Fragment 421; in den Briefen an Wilhelm kommt Friedrich oftmals auf ihn zu sprechen.

zu sein. Wir empfehlen besonders die schöne Stelle (S. 117) über „den, ohne den in der Geschichte nichts ist als wüster herzzerreißender Streit". — Möge der Verfasser ferner an diesem Punkte der Einheit festhalten, durch stetes Forschen sich denselben immer klarer und deutlicher machen, sich wie bisher rein zu erhalten von dem leeren und losen Wesen willkürlicher Konstruktionen, — aber auch von gewaltsamen und unzweckmäßigen Anwendungen. Als eine solche glauben wir die auf Goethe durchaus ansehen zu müssen, an dem der Verfasser nur das Eine zu tadeln weiß, daß der Geist des Christentums ihm verborgen geblieben sei. — Wir geben zwar gern zu, daß bei jeder neuen oder alten Philosophie unvermeidlich die Frage entstehen muß: wie ihr Verhältnis zur Religion sei, wenn sie nicht etwa selbst schon dieses Verhältnis angiebt und bestimmt. Mit den Künstlern kann und darf man es aber wohl keineswegs so strenge nehmen, und es scheint uns daher, als sei Hr. Adam Müller durchaus nicht berechtigt gewesen, dem vortrefflichen Dichter sein Glaubensbekenntnis auf eine so harte Art abzufordern, oder ihm das seinige aufzudringen.

Weit mehr fühlt der Verfasser sich in dieser Rücksicht mit Novalis in Übereinstimmung, dem er unter allen neueren deutschen Dichtern und Philosophen fast die erste Stelle einzuräumen scheint, worin wir, wenn vorzüglich von der Tiefe und Klarheit des Sinns und des Geistes die Rede ist, gern einstimmen können. In welchem Sinne, und warum der Verfasser Novalis und Goethe Vermittler nennt, das wird aus seiner Idee von der vermittelnden Kritik hervorgehen.

Über diese wollen wir noch einige prüfende Bemerkungen hinzufügen, da dies eigentlich der Hauptgedanke des ganzen Buchs ist. Den historischen Ansichten und Ideen des Verfassers, auf die wir zuerst aufmerksam machten, konnten wir fast nur ein allgemeines Lob erteilen; denn so sehr wir im ganzen hier mit dem Verfasser übereinstimmten, und so gern wir desfalls, wo uns im einzelnen eine nähere oder andre Bestimmung als die seinige nötig scheinen möchte, uns mit ihm darüber einlassen würden, so konnte dies doch bei dem vorliegenden Werk nicht stattfinden, weil alle diese Ansichten und Ideen hier nur rhapsodisch mitgeteilt und vorgetragen sind. Damit wir es nun auf unserer Seite an dem Geschäfte einer vermittelnden Kritik nicht ganz fehlen lassen, so wollen wir die Nebenbestimmungen

seines Hauptbegriffs einer solchen Kritik — die Mittel zu seinem Zweck zu gelangen — mit ihm gemeinschaftlich auszumitteln versuchen; als Vermittler, wenn es einmal so heißen muß, zwischen ihm und ihm selbst, zwischen seiner vortrefflichen und vollkommen wahrhaften Idee, und seiner von manchen Zufälligkeiten und Zeitlichkeiten beschwerten Ansicht derselben. Lessing heißt dem Verfasser der Vater der deutschen Kritik; Friedrich Schlegel aber wird derjenige genannt, durch den besonders in den neuesten Zeiten eine wesentliche Veränderung der litterärischen Ansichten bewirkt worden sei. Wenn der Verfasser indessen die Resultate dieser neuern Kritik in vielen Fälle annimmt, so ist er doch weit entfernt ihre Grundsätze zu billigen. Er findet ihr Verfahren zu schroff und einseitig; er vermißt in Fr. Schlegels Ansicht besonders einen festen Einheitspunkt; es gebe eine höhere Kritik, eben die, welche er durch jenes Beiwort einer vermittelnden bezeichnet.

Zuerst bemerken wir, daß jede Kritik notwendig eine vermittelnde sei, da sie ihrem Wesen nach nichts anders sein kann, als eine gemeinschaftliche oder mittlere, sei es nun Kunst oder Wissenschaft, zwischen so vielen andern oder fast allen andern Teilen der Erkenntnis. Von der auf göttliche Offenbarungen und Urkunden der Vorzeit gegründeten Religion bis auf die Grammatik und ihre Silbenstechereien herab umfaßt Kritik das Größte und Heiligste neben dem scheinbar Geringfügigen, was es doch für den bis zur Ängstlichkeit gewissenhaften Kunstsinn nicht ist. Die Historie kann ihrer bei keinem Schritt entbehren, wird, was sie ist und sein soll, erst durch ihre gemeinschaftliche Mitwirkung. Poesie und Kunst sind ihre eigentlichen Gegenstände; ihr höchstes Meisterstück aber bleibt es, die Gebilde und Gewebe des philosophischen Geistes zu deuten und zu entwirren, und den Gang der Systeme durch alle Umwandlungen und Verschlingungen hindurch nach ihrem Wachstum und innern Wesen vor Augen zu stellen. Die Anwendbarkeit auf Naturwissenschaften und Mathematik ist weniger einleuchtend; doch werden wir nichts dagegen einzuwenden haben, wenn jemand behaupten will, daß auch hier Kritik Einfluß haben, und zuletzt entscheiden müsse, um die philosophischen Ansichten und die Empirien in Übereinstimmung oder in ein Gleichgewicht zu setzen.

Alles dies ist aber doch nur in dem Kreise der Litteratur und Wissenschaft vorhanden, der von dem wirklichen Leben viel-

leicht mehr als er sollte, getrennt, eine abgeschloßne Welt für sich bildet. Es bedarf eines neuen Mittelgliedes, um diese in ihrer einsamen Idealität verschwebende litterarische Welt mit der thätigen des bürgerlichen und vaterländischen Lebens in wirksame Berührung zu setzen, und dadurch sie selbst erst in einem höheren Sinne zu realisieren. Für andre Nationen ist dieses Mittelglied vielleicht das Theater; mag das aber auch für andre Nationen und Zeiten wirklich das beste Mittel zu diesem Endzwecke sein, und gewesen sein; für uns Mitglieder der zerstreuten deutschen Nation kann unser, erst im Werden begriffenes Theater, welches selbst noch der Leitung der Kritik bedarf, das nicht, kann es wenigstens nur auf eine sehr untergeordnete Weise sein. Etwas anders vertritt diese Stelle; die Kritik ist es; nämlich jene, von welcher Hr. Adam Müller behauptet, daß wir Deutsche allein sie kennen und sie besitzen. Was ist eigentlich das litterarische Bedürfnis des denkenden Staats- und Geschäftsmannes, den wir hier vorzüglich im Auge haben müssen? Er kennt, wenn er das ist, was wir sagten, auch das Allgemeine der Geschichte, nicht bloß das Besondere; einige Teile der Kunst sind ihm wohl zugänglich und leicht ansprechend; aber das Tiefere der Kunst und die Philosophie bleiben ihm mehr oder minder fremd. Er bedarf hier der ergänzenden Nachhilfe, und derjenige ist ihm der wahrhaft unterrichtende, oder nach Hrn. Adam Müllers Ausdruck der vermittelnde Gelehrte, der dem Leben und der Zeitgeschichte nicht fremd, das Allgemeine der Geschichte wohl noch besser inne hat als er, dabei aber die Kenntnis und Fähigkeit besitzt, durch jenen gemeinschaftlichen Berührungspunkt ihm auch die unbekanntern Regionen der Kunst, besonders aber der Philosophie zu eröffnen. Mit Vergnügen bemerken und erkennen wir in Hrn. A. Müller ein entschiedenes Talent und den Beruf, die Kritik besonders nach dieser Seite hin, wo sie mit der Geschichte, der Politik und dem geselligen Leben in Berührung steht, zu üben und darzustellen. Denn eben weil die Kritik kein geschlossener Lehrbegriff, sondern von mehr unbestimmter und ganz freier Art ist, versteht sich von selbst, daß nicht einer allein sie ganz umfassen, oder einen unabänderlichen Kanon derselben aufstellen kann; sondern daß sie von mehreren auf verschiedene Weise geübt und nach allen Seiten hin ausgebildet werden muß. Eine solche Kritik würden wir nicht eine vermittelnde nennen, da ein überflüssiges Beiwort, was sich von

selbst versteht, nur dazu geeignet ist, einen klaren Begriff zu verdunkeln, sondern eine philosophische, um an die Forderung desjenigen zu erinnern, worauf es hier am meisten ankommt, und eine solche Kritik von demjenigen zu unterscheiden, was die Philologen in einem engern Sinne zunächst so nennen, und was demjenigen, der die philosophische Kritik mit Glück üben will, freilich auch nicht fremd sein darf. Philosophisch nennen wir sie aber in dem Sinne, da man unter der Philosophie nicht eine geschlossene Wissenschaft, wäre es auch die höchste Urwissenschaft, sondern das freie Studium der Ideen versteht. Die kritische Philosophie konnte ihre schlecht begründete Anmaßung, das Ganze aller Wissenschaften und Künste zu beherrschen und neu zu bestimmen, durchaus nicht behaupten; die philosophische Kritik hingegen ist eben darum das verbindende Mittelglied zwischen dem Leben und der litterarischen Welt, weil sie der gemeinschaftliche, zwar nicht das Ganze beherrschende, aber doch mehrere Glieder zugleich belebende, hie und da lenkende Geist der Bildung in derselben ist. Es kann diese philosophische Kritik auch eine deutsche genannt werden, in sofern bei keiner andern Nation bis jetzt eine solche vorhanden war, nach deren Idee wenigstens bei uns mit Erfolg gestrebt wird, wenn anders die Anfänge derselben schon das Lob verdienen, welches Hr. A. Müller ihnen erteilt.

Der Herr Verf. nimmt den Begriff der litterarischen Vermittlung manchmal in einem weitern und losern Sinn, wo er auf Deutschland durchaus nicht anwendbar ist, und eher für Frankreich passen würde; denn wenn nicht davon die Rede ist, den Geist des Höchsten und Vortrefflichsten in Kunst und Erkenntnis aus allen Zeiten der Vergangenheit, selbst erkennend und bildend, neu zu beleben, sondern nur das allgemein Brauchbarste der Gegenwart wählend und anwendend in schnellen Umlauf zu setzen, so ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß Frankreich durch seine geographische Lage und politischen Verhältnisse vor allen berufen sei, der Mittelpunkt eines solchen Gedankenverkehrs zwischen England, Italien, Spanien und Deutschland zu sein und zu werden. Es ist auch gar nicht zu zweifeln, daß die französische Litteratur vorzüglich diese Rolle übernehmen wird, sobald sie nur überhaupt wieder energischer auflebt, und eine neue Epoche beginnen kann, was bis jetzt durch die Richtung der besten Kräfte nach einer Seite hin, noch mehr aber durch die Trennung

aller einzelnen Teile der Erkenntnis und der Kunst verhindert wird. Denn wie möchte eine Litteratur wohl kräftiger gedeihen, von der man die Wissenschaft ganz absondern will? — Mit allem dem ist die Richtung der französischen Litteratur auf jenes Ziel in einzelnen Autoren und Produkten schon seit lange sehr sichtbar; und der zornige Eifer der alten litterarischen Zionswächter, die reine Beschränktheit des klassischen Jahrhunderts zu erhalten, beweist nur, wie sehr sie Ursache zu haben glauben, die wachsende Neigung zu den verbotenen Früchten des Auslandes zu bekämpfen. Möchten aber doch unsre Landsleute, besonders die von der jetzigen jüngeren Generation, nicht durch ein falsches Streben nach Universalität und vielseitiger Bildung verleitet, so oft die eigentliche Natur und den Beruf des Deutschen verkennen! Nicht in der Mitte, noch auf der Oberfläche ist die Sphäre des deutschen Geistes, sondern die Tiefe ist seine eigentliche Region, in der von jeher er herrscht und alle anderen siegreich zu übertreffen vermag.

Herr A. Müller nennt die vermittelnde Kritik auch eine versöhnende, und hier stoßen wir vorzüglich auf die wesentlichsten Mißverständnisse, die uns seine Idee noch zu verdunkeln scheinen. Diesen versöhnenden Charakter der höheren Kritik nimmt Herr A. Müller zum Teil in einem ganz allgemeinen, beinah mystischen Sinne, wo wohl nichts anders darunter verstanden werden kann, als die völlige und gänzliche Auflösung aller Gegensätze in Einheit und Frieden. So wenig wir dagegen als Gesinnung und als letztes Ziel einzuwenden hätten, so müssen wir doch bemerken, daß zwar wohl die Poesie, so wie die andern Künste uns mehr oder minder in einen Zustand zu versetzen suchen, wo aller Streit verschwindet, und alles in Harmonie verschmilzt; wie aber dies die nächste und eigentümlichste Bestimmung der vom Sondern und Unterscheiden ursprünglich benannten Kritik sein könne, sehen wir nicht; es sei denn, daß ihr bisheriger Begriff völlig verschwinde und sie ganz eins werde mit der Poesie. Uns scheint die Sache sich so zu verhalten: die philosophische Kritik ist an und für sich weder polemisch noch irenisch, sondern sie ist beides zugleich, das eine oder das andre, so wie das Bedürfnis der Kunst und der Zeit es fordert, und die Beschaffenheit der Gegenstände es mit sich bringt. Will der Verf. nun der bisherigen deutschen Kritik, die er bloß polemisch schildert, eine andre durch-

aus und immer nur irenische entgegensetzen, so möchten wir ihm zurufen: „Falle man doch aus einem Extrem nicht immer nur in das entgegengesetzte andere!“ — Höchstens könnte man behaupten, daß das irenische versöhnende Element in der Kritik zuletzt freilich die Oberhand behalten, in einem gewissen Sinne also vorherrschend sein müsse; der Versuch aber, aus lauter Friede und Einigkeit eine Kritik zusammenzusetzen, dürfte wohl eben so vergeblich sein, als durch vernünftige Diskurse etwas produzieren zu wollen. Einige einzelne Beispiele werden deutlicher machen, was es mit dieser Absicht, die, streng genommen, allen wesentlichen Unterschied des Guten und Schlechten, wie in der Welt und Moral, so in der Litteratur, aufheben würde, eigentlich für eine Bewandtnis habe. Aus dem höheren historischen Gesichtspunkte, den er S. 33 und früher aufstellt, angesehen, werde es klar, wie es daselbst heißt, „daß selbst Friedrichs des Zweiten ungebührliche Protektion der französischen Bildung zum Segen der europäischen Kultur habe ausschlagen müssen“. Wir würden hinzusetzen, ja auch zum besten der deutschen Litteratur; denn wenn der alte König mit der ihm eignen durchgreifenden Kraft alle schon damals vorhandenen Elemente des rege gewordenen deutschen Geistes ergriffen, und in einen Brennpunkt vereinigt hätte, so möchten wir statt unsrer freien deutschen Art und Kunst wohl irgend ein zwanghaftes Not- und Zwitterwesen von einer provinziellen preußischen Litteratur bekommen haben, wodurch denn das Emporkommen des Bessern auf lange Zeit hätte gehemmt werden können. Für ihn selbst kann dies das Urteil aber doch durchaus nicht ändern, und es kann uns der Vorzug, den er französischen Schöngeistern und Atheisten vor einem Klopstock und Winkelmann gab, nicht anders als von neuem daran erinnern, wie wenig er leider auch als Fürst und als König ein Deutscher war. Eigentlich liegt bei Ansichten der Art nichts anders zum Grunde, als der Satz: daß die Vorsehung doch alles zum besten lenke, wie verkehrt es auch die Einzelnen immer anfangen mögen; oder der noch einfachere: daß alles eben kommen mußte, grade so wie es kam, nach der bei unsern Zeitgenossen so beliebten Philosophie des Königs Gorboduc: daß alles, was ist, ist. — So wenig

36. König Gorboduc gehört als Sohn Regans und des Herzogs von Cornwall dem Sagenkreise des Königs Lear an, wie ihn denn auch Geoffry of Monmouth in seiner British History, B. 2, Kap. 16 unmittelbar nach jenem bespricht. Thomas Norton und

aber dadurch aus Unrecht Recht werden kann, eben so wenig kann auch das litterarische Urteil über irgend einen armen Schächer von französischem Schriftsteller, weil er etwa zu dem Kreise des erwähnten Königs gehörte, durch jene universalhistorische Ansicht verändert werden. Die historische Ansicht ist allerdings milder, aber das moralische Urteil bleibt dennoch und ist unabhängig von jener: und auch die kritische Ansicht darf nicht so ganz in die historische verfließen, als Herr A. Müller es zu wollen scheint.

Wir sind weit entfernt, den theologischen Satz, daß alle Kreaturen anfänglich gut erschaffen seien, irgend bezweifeln zu wollen. Nur können wir uns nicht entschließen, die Bücher unter die Zahl der ursprünglichen Kreaturen zu setzen, und fahren also fort zu glauben, daß es schlechte Bücher gebe in Menge, eine ganze falsche und unechte Poesie, die sich nur zu leicht an die wahre ansetzt, und dadurch verwerfliche philosophische Systeme, in denen ein böses Princip sich äußert und wirkt, allem Guten und Göttlichen grade entgegen strebend.

Auch ist Herr Müller selbst gar nicht so frei von polemischen Äußerungen, als er es nach seinem Grundsatz einer liebevollen Verschmelzung des litterarischen Guten und Bösen doch sein sollte. Die Stelle (S. 126—128) über die parteiische Ansicht und Verdrehung der Kirchengeschichte bei protestantischen Schriftstellern werden manche ganz polemisch oder wohl gar ungerecht finden; wir zweifeln nicht, daß der Herr Verf. sehr viele Belege für sein strenges Urteil anführen könne, doch hätte er sich etwas weniger allgemein ausdrücken mögen.

Was Herrn Müllers ästhetische Urteile betrifft, so dürfte auch hier noch in einigen Fällen Lob und Tadel sehr unverhältnismäßig gefunden werden. Vortrefflich fanden wir das meiste von dem, was der Herr Verf. über Goethe sagt; wenn er aber die beiden Schlegel der Parteilichkeit für Tieck beschuldigt, so dürften andre ihn und zwar in hohem Grade ungerecht gegen Tieck finden.

Den harten Tadel (S. 189) gegen ein ungedrucktes, der Angabe nach satirisches Werk von Fr. Schlegel führen wir nur an, um unsre Verwunderung zu bezeigen: daß wir einen Schrift-

Thomas Sackville haben 1561 ihn dramatisch behandelt: „Gorboduc or Ferrex and Porrex, a tragedy“. (Englische Sprach- und Litteraturdenkmäler ed. K. Vollmöller. Heft 1. Heilbronn 1883.)

steller, wie Herrn A. Müller, der sonst Gefühl für Würde zeigt, und sich von den bei der jetzt herrschenden litterarischen Klatscherei so beliebten feinen Anspielungen und persönlichen Winken rein erhält, hier an die ersten Grundsätze litterarischer Rechtlichkeit erinnern zu müssen. Mag jenes Werk vorhanden sein oder nicht, mag Herr Müller eine richtige Kenntnis davon haben, mag es seinen Tadel verdienen oder nicht; dieses alles gilt hier gleich; dürfte es ihm aber wohl erlaubt sein, über ein ungedrucktes, nirgends ausgestelltes oder auch nur angekündigtes Werk ein öffentliches Urteil zu fällen? — Dies nur beiläufig. —

Bei einigen andern Ansichten des Herrn Verf. könnte man sagen: es ist leicht und bequem den Frieden zu genießen, wenn der Kampf zuvor von andern abgethan worden. So z. B. scherzt er mit vielem Anstand über Kotzebue und Iffland auf eine durchaus zierliche Weise, und ob er gleich nicht ermangelt, die ganze Fülle von Geringschätzung durchschimmern zu lassen, so hütet er sich wohl irgend ein Wort zu sagen, was durch Härte die gebildete Gesellschaft aus der milden vermittelnden Stimmung aufschrecken könnte. Wir zweifeln aber sehr, ob der feine Spott gut aufgenommen, oder auch nur verstanden sein möchte, wenn die Meinung, die vor zehen Jahren ungefähr über diese dramatischen Schriftsteller allgemein galt, noch die herrschende wäre, und wenn nicht andre erst die freilich nicht so angenehme Arbeit übernommen hätten, sich dem Strom der Mode entgegenzusetzen.

Auch wird ein Gegensatz nicht dadurch aufgelöst, daß man ihn als Gegensatz aufstellt, und von der höhern Einheit spricht, die er voraussetzt und notwendig macht. Wenn Herr A. Müller z. B. die Fichtesche und die Schellingsche Lehren, als zwei entgegengesetzte Philosophieen, gegen einander stellt, so hat er in dieser Ansicht einen großen Teil des jetzigen philosophischen Publikums für sich. Wir sind nicht dieser Meinung, halten diese Ansicht für ganz irrig; gesetzt aber, es verhielte sich wirklich so, wie die meisten es annehmen, so folgt dann aus der bloßen Gegeneinanderstellung manches ganz bequem und von selbst; z. B. daß

4f. hier ... müssen, Friedrich bezieht sich auf indiskrete Anspielungen auf seine gegen Schiller gerichteten Epigramme, die Boas, „Schiller und Goethe im Xenienkampf" 2, 266 mitteilt. — 11ff. Bei einigen ... entgegenzusetzen, daß Friedrich trotz allen Lobes bestrebt ist, A. Müller als Nachtreter seiner selbst und seines Bruders zu erweisen, geht aus dieser Stelle deutlich hervor; vgl. auch Dorothea in Raichs „Dorothea von Schlegel" 2, 79 über Adam Müllers Vorlesungen von 1812.

jede dieser Philosophieen einseitig ist, daß die Wahrheit also, oder die höhere Ansicht zwischen beiden ganz natürlich in der Mitte liegt, oder noch besser über beiden in der Höhe schwebt. Von allem dem aber haben wir wenig Gewinn, so lange nicht ein neues reelles Mittelglied energisch zwischen die beiden getrennten Kräfte eintritt, denn sonst dürfte die belobte Mitte nur eine leere Stelle bleiben.

Sollten wir dem Begriff des Herrn A. Müllers von der versöhnenden Kritik eine philosophische Deutung geben, so würden wir seine Ansicht überhaupt auf einen gewissen Pantheismus des Gefühls beziehen, der so gern alles in Harmonie auflösen will; denn ohne irgend eine gewisse Beimischung von Pantheismus dürfen wir nun einmal nicht erwarten einen von den Schriftstellern des jetzigen Zeitgeistes zu finden. Doch darüber, als über das eigentliche Grundübel der neuesten Epoche der Litteratur ausführlich zu reden, wird an einem anderen Orte schicklichere Gelegenheit sein. Auch würde man bei dieser philosophischen Beziehung in Rücksicht auf Herrn A. Müller uns vielleicht den Vorwurf machen können, daß wir ihm eine Absicht beilegen, die wenigstens nicht ganz so die seinige gewesen. — Außer dem allgemeinen Sinn hat die versöhnende Kritik bei Herrn A. Müller auch noch eine besondere Beziehung auf die nächsten Verhältnisse, auf die neueste Epoche der deutschen Litteratur, und in dieser Rücksicht hat er unstreitig ein großes Verdienst; nur wünschen wir nicht, daß er, was bloß vorübergehendes Bedürfnis war, sich für immer zum leitenden Grundsatz fixieren, und dadurch selbst die fernere Entwicklung seines Talentes erschweren möchte. Wer weiß es nicht, wie jene von Herrn A. Müller oft angeführte Erscheinungen, die einige unter dem Namen der neuen Schule zusammenzufassen gewohnt sind, alles in Gärung und Dissonanz versetzt haben! Hat Herr Müller nun in seinem Kreise durch Vorlesungen und Schriften beigetragen, diesen Streit zu lösen, die Staubwolken zu zerstreuen, und die wahren Gestalten kenntlich zu machen, so hat er dadurch sich ein wesentliches Verdienst um die litterarische Welt erworben.

Einige allgemeine Bemerkungen über diese neueste Epoche werden hier nicht am unrechten Orte stehen. Es ist leicht in dem Gange der deutschen Litteratur einen gewissen fast regelmäßigen Wechsel zu bemerken von kürzern produktiven Momenten, denen

dann eine meistenteils längere erweiternde und erklärende Periode nachfolgt. So war in den beiden letzten achtziger Jahren ein solcher produktiver Moment; Schiller trat als Dichter auf; Kants Philosophie fing an allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen, Goethes gesammelte Schriften wirkten nur noch auf die wenigen. Bald aber brach, erst allmählich, dann unaufhaltsam, eine Flut von diluierenden Geistern über unsre Häupter ein, die bekannte Epoche der Kantianer. Des Erklärens, Begründens und Bewunderns ward so viel, daß die Fülle des Übels selbst Aussicht zur Rettung gab. Ein neuer fruchtbarer Moment begann vorzüglich mit dem Jahre 1796 und in den zunächst folgenden: Goethes und Schillers vereinigtes Wiederauftreten in der Poesie; Fichte, die beiden Schlegel, Wolf, die Horen, das Athenäum, Tieck, Novalis, die Naturphilosophie bezeichnen diese Epoche. Wir nennen absichtlich nur solche Erscheinungen, die Herr A. Müller anerkennt, und sich auf sie bezieht, obwohl sich noch manche andre, eben so wichtige anführen ließen, und es sich übrigens von selbst versteht, daß in dem weiten Bezirke der deutschen Kultur, auch ganz außer jenem Kreise dessen, was grade zunächst in den Strom des Zeitgeistes eingreift, noch manches Herrliche und Große im stillen gedeiht und gebildet wird, was zu seiner Zeit ans Licht tretend, früher oder später auch in den allgemeinen Geist einzugreifen nicht verfehlen kann. Jener produktive Moment aber bewährte sich vielleicht grade darum so ausgezeichnet fruchtbar, weil die einzelnen Elemente, aus denen er bestand, so äußerst verschiedenartig, ja mit einander streitend waren. An Dissonanzen konnte es dabei nicht fehlen, der Abstand vom Publikum war in einigen Beziehungen auch groß genug, und so entstand ein wirkliches Bedürfnis einer mehr erklärenden, ruhiger wirkenden, und entfaltenden Zeit. In der That ist auch manches des Vorzüglichen, was in den letzten sieben oder acht Jahren geschehen ist, — sei es nun von jenen Schriftstellern selbst, oder von andern — fast nur als weitere Entwicklung und Ausführung dessen zu betrachten, was vor zehn oder zwölf Jahren mit Kraft und Begeisterung, aber nur zu chaotisch begonnen war. Nach der Flut folgt die Ebbe, und so trieb denn auch hier, nachdem der Moment der ersten Kraft vorüber war, der diluierende Geist wieder sein Spiel, und es fehlte nicht an einer Schar von all-

13. Über Friedrich August Wolf siehe oben S. 307 zu Z. 21.

gemeinen Nachahmern, zum Beweise, daß an demselben Teig, woraus auch die Kantianer gebildet waren, noch kein Abgang gespürt werde. Nur in einem Punkte unterscheiden sich die Benutzer und die Nachfolger der neuen Schule von den Kantianern; diese letzteren übertrieben es nur zu sehr mit der Bewunderung ihres Herrn und Meisters, welches ihnen bald als ein Beweis von Knechtssinn schwer angerechnet ward; die Nachfolger der neuen Schule hingegen dienen ihrem Gott meistens im stillen, und manchen verunglimpfen sie am Tage auf dem Markt, den sie jeder zu Hause am Abend ausschreiben. Wir hoffen nicht, daß es zweifelhaft sein könnte, wen wir unter solchen Nachfolgern meinen; es sind eben die, welchen Schlegelsche Paradoxien, und Schillersche Antithesen, Tiecksche Spiele der Phantasie, und Schellingsche Konstruktionen mit gleicher Geläufigkeit von den Fingern und den Lippen fließen. Wem es um die Sache zu thun ist, der fühlt sich schon glücklich, auf irgend einem Wege der Kunst oder der Forschung, etwa einen oder den andern Vorgänger zu sehen, der bei verschiedenen Mitteln und Ansichten doch zum Teil dasselbe gewollt hat, was auch er will; in seinem Anblick und seiner Betrachtung fühlt er sich gestärkt und bestätigt, und er wird eher in Gefahr kommen, zu ausschließend nur diesen Einen im Auge zu haben, als daß er geneigt sein sollte, alles was irgend vortrefflich oder lobenswert genannt werden kann, in einen gemeinsamen Teig zusammen und durcheinander zu kneten. Wer aber bloß die Mode mitmachen will, der muß freilich alles aufnehmen, was eben gilt oder Aufsehen macht, sei es noch so widerstreitender Natur. Daher war es eine für den bequemen Gebrauch der Nachahmer, wie der Gegner gleich nützliche Erfindung, die Verschiedenheit der originellen Kräfte, durch deren gleichzeitiges Zusammenwirken jener fruchtbare Moment entstanden war, auf einen Schlag zu vernichten, und die heterogensten Geister, unter dem Namen der neuen Schule, wie in einem Bündel leicht zusammen zu fassen.

Schon dadurch, daß jene Denker, bei aller übrigen Verschiedenheit von dem gänzlichen Unwert einiger damals noch geltender Schriftsteller, über welche jetzt alle fast ebenso urteilen, ungefähr die gleiche Ansicht hatten, konnte der weniger aufmerksame Teil des Publikums getäuscht und verleitet werden, jener seltsamen Erdichtung einer neuen Schule Glauben beizumessen.

Ganz abgesondert von diesen eitlen Benutzern und Nachfolgern, steht Hr. A. Müller selbständig und allein für sich da, und behauptet die ehrenvolle Stelle eines ergänzenden Erklärers der neuen Epoche der deutschen Litteratur, und so mancher verworrnen Erscheinung des Zeitgeistes. Ist aber der Moment, wo eine solche Erklärung am meisten Bedürfnis war, jetzt nicht schon zum Teil vorüber? — Wenigstens scheint es uns so, als wäre diese Verwirrung nun größtenteils gelöst, als finge das Publikum an, sehr gut zu unterscheiden, was in jenen so sehr angefeindeten Erscheinungen dem Genie und was den Fehlgriffen des ersten Feuers angehöre von dem, was die Verleumdung der Gegner hinzugedichtet hat, und als gewänne selbständige Geisteskraft und Kenntnis immer mehr die anerkennende Achtung, die nur durch sie verdient wird. Wir zweifeln nicht, daß Hrn. A. Müllers Werk auch bloß in dieser Rücksicht immer noch nützlich und empfehlenswert sein kann, was es auch in so manchen andern Beziehungen ist, doch wünschten wir nicht, daß er auf einem Standpunkte stehen bliebe, der vielleicht jetzt schon in einen andern und größern übergehen sollte. Wenn wir betrachten, wie in den letztern Jahren das leere Formelnspiel in der Kunst wie in der Philosophie, so über alle Maße, und allgemeiner als jemals zuvor, um sich gegriffen, so scheint es uns — eben weil das Übel so groß, und der Zustand im ganzen so kläglich ist, — es nahe sich die Zeit der Ebbe ihrem Ende, und der deutsche Geist werde wieder einen neuen Aufschwung nehmen. Hr. A. Müller setzt die litterarischen Erscheinungen immer in eine interessante Beziehung auf die historischen Begebenheiten. Unleugbar hat auch die französische Revolution z. B. auf die Erregung und den Gang des deutschen Geistes einen sichtbaren und wesentlichen Einfluß gehabt. Sollte die große deutsche Revolution, die jetzt begonnen, nicht noch ganz anders wirken müssen? Wir sehen es aber als unvermeidlich an, und getrauen uns mit Zuversicht zu sagen: es muß von jetzt an eine neue Epoche der deutschen Litteratur beginnen; nicht stürmisch und in chaotischem Kampf, sondern in ernster Würde, kraftvoll durchgreifend, und aus dem alten Traume endlich erwacht. So viel ist fürs erste klar: der provinzielle Ton, der sich hie und da immer noch wieder auflebend vernehmen läßt, muß völlig verschwinden, und dem allgemeinen deutschen Sinn weichen. Es kann nicht fehlen, die gemeinschaftliche Erfahrung

wird bei so vielen bis jetzt nur allzu getrennten deutschen Völkern auch die gemeinsame Erinnerung mächtig wecken, aus welcher dann die Einheit der Gesinnung von selbst hervortreten wird, wo die Kraft und der Mut dazu da ist. In den thätigern und strengern Lebensverhältnissen wird die müßige Vielschreiberei und Spielerei zum Teil aufhören, oder doch minder werden, aber auch in dem Geiste des Ganzen muß eine wesentliche Reform vorgehen. Es ist ein Anblick, der zum Teil mit Staunen, zum Teil mit Wehmut erfüllt, wenn man die von drohenden Anzeichen schwangre, ruinenvolle Geschichte des letzten Jahrhunderts gegenwärtig hat, und nun die ersten Geister der Deutschen, fast ohne Ausnahme, seit mehr als fünfzig Jahren einzig und allein in eine bloß ästhetische Ansicht der Dinge so ganz verloren, fast alle nur damit beschäftigt sieht, bis endlich jeder ernste Gedanke an Gott und Vaterland, jede Erinnerung des alten Ruhms und mit ihnen der Geist der Stärke und Treue meist bis auf die letzte Spur erloschen war. Einzelne gab es immer, die ernster gesinnt waren, die eine höhere Begeisterung kannten, als die bloß ästhetische; aber was vermochten die einzelnen gegen den Strom? Die ästhetische Ansicht ist eine in dem Geist des Menschen wesentlich begründete, aber ausschließend allein herrschend wird sie spielende Träumerei, und noch so sehr sublimiert, führt sie doch höchstens zu jenem verderblich pantheistischen Schwindel, den wir jetzt nicht bloß in den Gespinnsten der Schule, sondern überall in tausend verschiedenen und loseren Gestalten beinah allgemein herrschend sehen. Dies ist das Übel eigentlich, was die besten Kräfte des deutschen Herzens verzehrt, und die Menschen endlich bis zur gefühllosesten Gleichgültigkeit aushöhlt. Diese ästhetische Träumerei, dieser unmännliche pantheistische Schwindel, diese Formenspielerei müssen aufhören; sie sind der großen Zeit unwürdig und nicht mehr angemessen. Die Erkenntnis der Kunst, und das Gefühl der Natur werden uns wohl bleiben, so lange wir Deutsche sind; aber die Kraft und der Ernst der Wahrheit, die feste Rücksicht auf Gott und auf unsern Beruf muß die erste Stelle behaupten, und wieder in seine alten Rechte eintreten, wie es dem deutschen Charakter gemäß ist. —

Möchte auch an dieser größern Entfaltung des vaterländischen Geistes Anteil zu nehmen Herr A. Müller sich durch fortgesetztes und ins Einzelne gehende Studium alles dessen, was deutscher

Geist und Charakter, nicht bloß in dem engen nächsten Kreise, sondern die Jahrhunderte hindurch nach seiner ganzen großen Ausdehnung war, und wie er sich, überall derselbe, dennoch verschieden gestaltete, an seinem Teile verbreiten, und dadurch sein Talent und seine beifallswürdige Idee zur reifen Ausführung gedeihen.

Als Beleg für das Lob, welches wir glauben dem Herrn A. Müller erteilen zu müssen, führen wir, wenn es dessen noch bedürfen sollte, die Stelle über den Meister Sänger Hans Sachs an (S. 157):

„Mit dem großen Meistersänger Hans Sachs, schließt sich die Reihe der germanischen Nationaldichter. Dieser vortreffliche Poet stellte, ohne seinen eigentlichen Standpunkt, die Sitte des deutschen Vaterlandes, die geliebte Geburtsstadt Nürnberg, und sein Gewerbe je zu verleugnen, die ganze Sphäre des deutschen Lebens noch einmal mit kräftiger Strenge, Tüchtigkeit und Frömmigkeit dar. Jeder Tag seines Lebens war mit irgend einem groß gedachten und tief empfundenen Werke bezeichnet, das aus der unmittelbaren Gegenwart, den Zeitläufen, und der nächsten Umgebung entsprungen, sogleich wieder ersprießlich zurückfloß in das Herz der gleichgesinnten Mitbürger und der frommen, genügsamen, kunstbeflissenen Nation. Nicht einmal fällt es ihm bei, daß es in Jerusalem, oder in Rom, oder wo die Geschichten, die er erzählt, sich zugetragen haben mochten, doch wohl anders ausgesehen haben könnte, als in Nürnberg, oder in Klagenfurt, wo er den Gesang erlernt, oder im Bayerland und Schwaben, wo ihn seine Wanderschaft hingeführt. Die Weltgeschichten, die sich grade zu seiner Zeit durch die Entdeckung der beiden Indien, durch die Bibelübersetzung und die Verbreitung griechischer und römischer Autoren so beträchtlich häuften, stehn wie eine reiche Christbescherung um den frommen, kindlichen Alten her. Er griff sich mit geschickter und sinnreicher Hand eine nach der andern heraus, und formte sie nach deutscher Manier zu Lehr und Nutzen der Kunstgenossen und Landsleute, um. Der wirksame, rechtliche christliche Geist dieser Geschichten überredet allenthalben zu treuem Beharren in altvätrischer Zucht, zu Genügsamkeit und Mut und aller dem Gemeinwesen wie dem Hausstande ersprießlichen Tugend, und eine unerschöpfliche Fröhlichkeit beglänzt die ehrbarsten Gestalten und die heiligsten Vorgänge, daß sie mit immer neuer Lust in jedem Stande und bei jeglichem Gewerbe betrachtet werden

konnten. Wer den Begriff von Gemeinnützigkeit und Popularität, den wir in dem flachen und leichten Sinn unsrer Zeitgenossen so oft von der Hand haben weisen müssen, in seiner echten Bedeutung wieder auffassen will, der beschaue sich Zeit und Handlungsweise dieses Meisters.“

Möchte Herr A. Müller so fortfahren, die vortrefflichen deutschen Autoren, besonders der ältern Zeit, zu lesen, und sich mit ihnen vertraut zu machen, so wird auch seine Schreibart bald die freiere Bewegung gewinnen, die ihr hie und da noch fehlt, so wie auch der Gebrauch ausländischer Worte und Formeln etwas sparsamer angewendet sein könnte.

Inhalt.